



أحمد كحيط عجايزي

خميرية

الأصدقاء الحميمون أقبلوا

في ثياب جديدة

من بلاد بعيدة، وقبور

ساقوا سماء إلى البهو من دخانٍ

وشدوا نجومها بخيوط،

ورفروا كالطيور

بعيدة كاسنا الأولى،

والوجوه عليها من النهار انطفاءات،

والمدينة ضمت أسواقها،

وتهاوت

٢

تحت الزجاج المطير

بعيدة هذه الكأس،

والنهار بعيد،

وعن يمين بساطيننا التي لانراها.

كانت هناك تلال من خالص التبر،

كانت من النساء عذارى

كلؤلؤ منتور

ورُب ظبي غريب

وكان ثم رفات



يسيل بين محطات أدبرت
ومحطات أقبلت،
وجسور
ولات حين نشور!

٣

من ينزل الغيم؟
لي فيه وردة
ازهرت وحدها هناك،
وابقت جذورها راعيات
في جسمي المهجور

○ ○ ○

بعيدة هذه الكأس،
مثل شمس شتائية تدور،
وتفتقر عن سنى مقرر
ونحن بين المرايا نعشو لها
بمهبض من الجناح كسير
محاصرين بأشباحنا، بنادلها الكرّ
والفرار

الى ان مضي الزمان، فقمنا
وانسل كل لثواه في الظلام الاخيرا

٤

الاصدقاء الحميمون اقبلوا
في ثياب جديدة،
من بلاد بعيدة، وقبور
ساقوا سماء الى البهو من دخان
وشدوا نجومها بخيوط،
ورفرقوا
كالطيور





كبرياء

لؤي حقي



رِمَاحُ حَنْظَلٍ .. وَدَمٌ سُؤَالِي
 أَطُوفُ بِهِ أَبْوَابَ اللَّيَالِي
 أَمِنْ حَجَرٍ سَلَّتُ سَمَاءَ قَلْبِي
 وَأَطْلَقْتُ الْمَعَابِدَ فِي ضَلَالِي
 غَلِيلًا فِي هَوَاكَ وَأَنْتَ عِثْقِي
 أَخْبَيْتُ عَنْكَ حِلْيَتي وَأَرْحَاقِي
 أَهْجَعُ أَنْبُعًا رُمُضًا بِخَيْلٍ
 ضَلُوعَاتٍ .. وَأَجْفَانٍ نَصَالٍ
 وَأُمْنَعُ أَنْ تَتَرَى وَسَنَارِي
 وَأَهْلِي سَهْدَ بَيْنِ الْعَوَالِي



بِرِيٍّ مِنْ يَدَيَّ إِذَا أُغِضَّتْ

عَلَى رَوْعٍ.. وَهُمْ فِيهَا صَوَالٍ

أَحْوَفًا فِي اللَّطْفِ..؟ وَالْغَيْلُ تَسْعَى

عَلَى غَمَرَاتِهَا بَطْبَى عِجَالٍ

أَرَيْبًا..؟ وَالْمَقَاتِلُ مُسْفِدَاتٌ

وَأَنْتَ أَبْنُ الْمُرُوءَةِ وَالنِّصَالِ

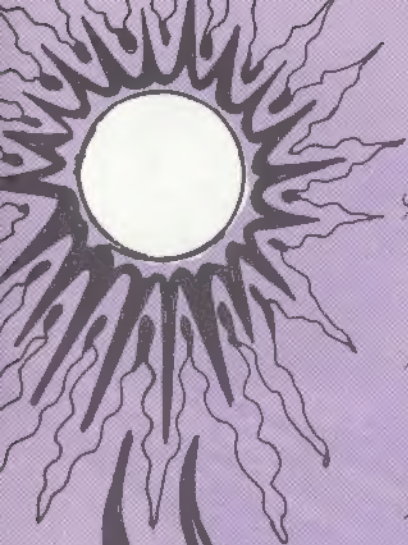
تَكَلَّمْتَ دَمًا.. كَلِيلُ الطَّرْفِ تَتَرَى

الْمَنَايَا.. وَهَوْفِي قِيلٍ.. وَقَالَ

تَكَلَّمْتَ دَمًا.. وَحَقَّ ابْنِي وَأُمِّي

سَتَصْلِي نَارَهَا بِكَدِ الْقِتَالِ





تَسْقَاهَا كُؤُوساً كَالْحَاجَاتِ
يَرُوعُ شَرَابُهَا شَمُّ الْجِبَالِ
صَبَاحُكَ .. أَذْهَمُ الْعَيْنَيْنِ .. شُدَّتْ
مَطَالِعُهُ بِأَنْفَاسِ النَّبَالِ
تَعَاوَرَهُ الْبُرْزَةُ الشُّوسُ .. دَفْعاً
بِأَجَالِ جَلِيلَاتِ ثِقَالِ
عِرَاقِيَّوْنَ .. أَفْنُوا وَالْمَنَآيَا
دُهُورَ دَمٍ .. عَلَى حَرْبٍ سَجَالِ

عِرَاقِيَّوْنَ دُهُورَ الْبَلَايَا
سُرَّةَ إِغْرَارَةٍ تَنْفُثُ الْهَبَّ الْمَنَالِ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



عِراقِيُونَ.. يَاصَّدَامُ.. فَأَنْدُبُ
تَجِبْتُ بِهَا.. الْأَوَاخِرُ وَالْأَوَالِي
وَيَاصَّدَامُ.. يَاصَّدَامُ.. إِنَّا
وَفِينَا الدِّينَ بِالْمُهْجِ الْغَوَالِي
وَإِنَّا إِن أُشْرِتَ بَبْعُضِ طَرْفٍ
جَلَبْنَا الشَّمْسَ مِنْ حَذَقِ الْمَحَالِ
رَجَالُكَ كَالرَّمَاكِ الْفُرْشَدُوا
مَنَ يَا هُمْ.. عَلَى أَسْمِكَ.. فِي الرِّحَالِ
وَاطْفَالُ إِذَا مَا صَاحَ صَوْتُ
أَيَا صَدَاكَ.. هَبُّوا لِلنِّزَالِ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



فِيَارْمَحِ الْعِرَاقِ.. وَأَنْتَ فَرْدٌ
بِأُمَّةِ أُمَمٍ.. حُصْنٌ صَبَقَالِ
وَيَا زَهْوَ الْعِرَاقِ.. كَيْتُ حُجُومٍ
عَصِيَّاتِ الْحَتِّ وَفِي وَأَنْتَ عَمَالِ

وَيَا عِلْمَ الْعِرَاقِيِّينَ.. إِنَّمَا
حَرَّثْنَا هَاهُنَا بِهَامَاتِ الرِّجَالِ
عَدَدْنَا غِيَلَهَا هَوْلًا.. فَهَوْلًا
وَاحْضَيْنَاهَا هِلَالًا عَنْ هِلَالِ
وَقَدْ كَانَتْ سَمَاءُ «الْفَاوِ» فَجَرًا
رَهِيْفَ الضُّوْءِ.. مَسْنُونِ الضِّلَالِ
عَلِيًّا.. لَا يَبِيْتُ عَلَى شَكَاةٍ
وَلَا تَسْنَعِي بِهِ صِفْرَ الصَّلَالِ



فَمَنْ ذَا مَنْ هَذَا الظَّهَرِ رَيْبًا؟

وَمَكَدَّيْذَا الْيَحْيى هَذَا الْجَلَالِ

لُعِنْتَ سَيْفُ كُلِّ الْأَرْضِ صَمْتًا

وَذَلِي بِالْقَجِيفَةِ يَا مَعَالِي

إِذَا لَمْ تُورِهَا نَارًا جَهْلُومًا

وَنُورِدُهَا بِكُلِّ رَدَى عُضَالِ

عَزِيزُ الْيَاحْيى صَدَّامُ بَيْتِي

وَلَوْ شِئْنَا عَلَى الْأَسَلِ الطَّلَوَالِ

وَلَا وَاللَّهِ لَمْ تَدْنَسْ رُبَانَا

وَلَا نَامَ الْفُرَاتُ عَلَى أَعْتِلَالِ

١٩٨٦/٤/٢٢



إلياس الخوري

قصائد

الباب

اجر قلبي

اجر قامتي

اجر كرسيًا الى الشرفة

- ما هذا الدخان الاخضر المطوي

- ما ذاك الغبار الاحمر المفكوك

- ماذا يطلع الان هنا من صناعة المدونة

ارى ملابس امرأة

تموء في اصابع الزاروب

ارى صباح عاشقين يلعبان بالبيوت

- كيف تنتهي الحروف خلف هذا البيت

كيف يردم الكلام تحت هذا الوزن

كيف يعشب الكلام

- ضع اشارة على بابك (كي تعرفه)

وضع اشارة على اشارة الباب (كي

تعرف الاشارة)

وضع جميع الطاولات خلف الباب

ضع بابا امام الباب

ابوابا وراء الباب

(انزل الستارة)



الكأس والشطرنج

املاً الكأس
أفرغ الكأس
املاً الرأس
أفرغ الرأس
(املاً الكلام بالفراغات المناسبة)
أفرغ الفراغ
في الكلمات المناسبة
مثلاً:
«وطني يلعب بالشطرنج ويشربني»

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الحارس

قبل ان ينهبني النعاس
نهبني الحارس
واتكأ فوقه وقال
عندما استيقظ
امسح فيك الارض
ارقع فيك «جكتي»
- سألته لماذا
ونام
كانه انا

كوابيس وطنية

يفتح القنفذ افواه البنايات

يخرج الدخان

يسقف المدينة

والمدينة

تسقف المشاة بالوطن

كاتما للصوت^(١)

كاتما للجوع

كاتما للعطش الزاحف من كل انتحارات

العواصم

هكذا

تحيا الى ان تبدأ الضجج تحيا

^(٢)اسمع الان يدي

ترفع عن قلبي يدي

^(٣)اما اسمك؟

ايها العابث باسمي

منذ الفجر

ترحف حولي

تترك في معالي حروفي المكسرة

وكلما غفوت

تستردني معلقا على مدى حروفي

^(٤)اكتب عن نفسي

اكتب عن مشاغي

بأنني كبوت في يدي حتى

خلعوا الباب وقالوا

«انت ميت هنا»

^(١)كأنني نسيت جسمك

لأنشاط لي

سوى انشغالي دائما في البحث عن

جسمي

على طاولة الاكل

وفي سرير غرفة الخادمة النظيفة

لا اشغل لي غير اتساخ البيت

(اعني اتساخي انا)

^(٢)تفتحت زهرتي

هذا الصباح

الحبر

* كيف يجيء باذر النيران نحو
جسمه

- يجيء قبل الوجه

* هل تعرفه؟

- اعرف انه...

* وكيف؟

- ليس عنده المحارم

ولا قناديل الهوى او قلم الرسالة

رأيتُه على شفير الفصح جاثيا

رأيتُه مزنرا بالجرح

كأن حبرا ناشدا في عقد الاصابع



وقبل ان يبتدىء الشعر

قطفت زهرتي

وضعتها امام صورتى المكبرة

ورحت استريح

لكن صورتى هوت

تحطمت وسال وقتها

تسربت الى فاندفعت خلفها اصبح

وركض الصبية يرشقونني

ويصلبون هيأتي امامي



نوقظك الليلة بالورد

كيد محمد حسن الياسري

ماكنت اعرف بان السينين قلبلون الى هذا الحد



الليلة نوقد قديلا ..
تباعا نتخلق حول وساد
اسراب البط نمر قريبا من عينك
المغمضين وترحل مسرعه صوب
الحنفى ..

اي نعاس هذا السكر فوق العبين
الصافيتين كنبع
الهادئتين كنبع
والراكضتين كنبع
اي نعاس هذا
ان تاتي اسراب «البط»
وترحل ثانية
وشرا عك لايقلع

انا نتجمع حولك..
 اكثر من نهر.. مازال يشق طريقا
 عبر شمس البحر
 من قال بان القمر الريفي يموت
 والقلب يموت
 وبان صبي الحب يموت
 من قال بان البحر يتساكس طائرته
 وسمي البحر الموحه و يسمى
 صدفا للاطفال
 لا احد قال

عبادة دفنك اذ تشتي الدنيا

وسادس يومك

من المملوك

فكيف يموت..؟

انا نرحل صوبك
 يصحبنا سرب عصفير باكية.
 تصحبنا احزان قراك الاولى -
 وجع النايات المفجوعة
 مثل طفولة قريتنا
 امنحنا كهل
 خضرة اشجارك
 انهض فينا



هل سيخلص الحكيم

مالب لا تصغي و حتى تستر نحو
البناء

كنت تعجب حين تعجب طوبى

وتسى عذب

معمد فلاق زبند عذب

ملا سرى عذب

نصر الله

كنت نعتد ر نسي

ر نشر مصر معذب معذب معذب

الاسمى عذب عذب عذب عذب

الطفل

ان يعطى حرسا عذب

الارض

الابود عصبور

و نود عذب عذب عذب

الحقل

الليلة ان لم تبك

لم تبك

انك.. ليقوم الملكوت

تموت

انا نتجمع في حضرة احزانك
ننهال بباقات الورد على اسوار

قلاعك

نعرف.. ان معاول هذا الكون
حجارتة..

قبضات الجلادين المحترفين
بايقاظ الموتى لن تعدل
ضربة وردة

* * *

انا ننهال عليك بباقات الورد
نجرح صمتك بالورد

سبب صوتك في سر

نهر

هل كنت تطدق افك مت

وان ممالكك الاولى تغربك ووصدت
الباب

من قال بان القمر الريفى يموت
وبان القلب يموت
وصبي الحب يموت

او يرجمك الابناء..

بهذي الوردة
حتى الموت

○ الى لؤي حقي ويسر وحشد.
من الاصدقاء الطيبين.

موقف الرؤية

أحمد صه

الأرض في زمن الحلال،
السؤال

عسفتني في المهد
الصر الذي

ـ قبالة كل الصدور وخ :

والبحر باحدى اليه وسبحني
الأرض، تطيرس أدنى سميت فالحرب
الي..

بعادني المرح سحى وسبحني
الأرض

وسعدت صبرك من المدن كساحة
فتكسرت

نصار، الم في سميت زمن شوح
البحر ياخذني،

زمن سحى في الم في سميت فالحرب
النجوم،

وحدثني الشمس فاحترقت دموعي
كالبروق
وارعدت

فقال كل الصدور وحانه
يا بحر واجعلي طليفا كلبتي
الأرض وانصرفت تعاقب كل من غابوا.
وكنت اسأله الاحساد ترحف
والرووس بفارست والأرض تسبح
صدره ونده كالاسقى فزرحه الحبيب
بطرت الى شهيدة ففسرت وجهي
كانت تنهيه من عذابات السعادة
ونجسدت بالبحر ازمه انجفاف

بوجهها

قالت: كالك لم تكن منذ
تراني
قلت الحروف تمررت و...
هل يطالبني الحسن بقـ

ورأيت دمعاً ساخناً ياتي من الغيم
الذي بللته، فاحاطني وفرات كل
الطالبين

الذين تمردوا

وقرات...

«كل اللغات خوونة»

كل المحاريب الصديقه كذبتنا
كل السيوف توضات حين اللقاء
وسلمتنا،

واحاطني دمي وكان يرافض الطمي
المستقوق، يعتلي كل الشجيرات

الصفيرة.

ترتيل:

ايها الدمُّ المسافر

ايها العائد بي من غربة البحر البعيدة
حدث الانهار عني. واحك لي عنها
وبارك جنتي. اني رايت السجر
الظاميء يبكي

ايها الراحل بيني وجذور العشب في
الارض العتيقة
ضمّني للظمي نبتا يتخلق
ورغيفاً خالداً

دأب الترحال من حقل الى بطن خواء
مهما صار الردى بيني وبينه
كل ما فيك نزيف الشعراء
لم يرد حراً فافرا
لارض البعيدة
يعرف النهر

فيصحو

○ ○ ○

ورايت جبل مشيمتي يمتد لاندري لاين
فالبحر يزخر باليتامي
وانا يتيم اقرأ الدلتا على كل الخرائط
والخرائط ضللتني
والنيل يفرد ثوبه الفضفاض يدعوني
اليه

ماذا روافده الكليمة

وانا الود بحجره الابوي منهزما

يا نيل كل مدائن التاريخ القمني بها
الأمواج والمدن العربية مزقني
الطريق الى الوطن
في وجه الخرائط
تت في الأرض العربية

ولم تكن لي كربلاء
أموتها،

والرأس يؤلمني فمن يُفصيه عن
جسدي، ويحمله

على رأس مدببة من الموج

لاحود حول سفائر الاحباب اسالها

هل يعرف الموج الطريق الى الوطن

هل يقرأ الاحباب في وجه الخرائط

فوجوه من احببت في الأرض الغريبة

انكرتني

وتسارعت صوب الديار..

وخلفتني

ہونا قاتاریہ
فی
حرکاتاریہ

ميخائيل زامفير - رومانيا
مرحله د فلاح القصبه



ذلك الحضور انما هو في
العلماء - استفسر شواء
عن ذاكرته الى الحبيب
او ربما سيقرب من ذلك
العلماء السعدية التي لا تعرف سرها

كلمات متعده كنت تسمع كل مساعده
العرفه صرخ بجاد لصق طريقه عنى
المراء التى كنت امامه تحول رالى
الجزء من السرير الذى كان يمسح جزء
من المرأة الى فم صرخ.

هرب مسرعا وهو يمين كلمات من
الصعب ان تقول انها كانت تتيب
بكارثة ما.

الرحيل ياله من عالم مؤلم تكلم
حركته في ذلك الأسبوع الذي بموت في
رواحيا تنحدر الروح الحاضرة في
الأسبوع ويحبها لاسدورها بالأسبوع
العظيم.

شعرا نندھس باعتدار الى ذلك الالہ
المتمد.. يالہ من رعب.. هكذا كانت
الکلمات نزارحہ فی دائرته المدورۃ وهو
یہتز فوق کرسیہ الذی ورثہ من امہ
التي ماتت فی لحظہ لا یعرف عنها
الجميع شيئا.

زمن ليس بعيد تحجرت ذاكرته
وضاعت عندما عزلت فرقه الجاز
المتجولة اخر الحايها

ابها عظمه السعير نكمن في انها
خر كلمه تذكرها عندما انحر قرب
سزل معيبه الاوبرا التي تقاعدت مند



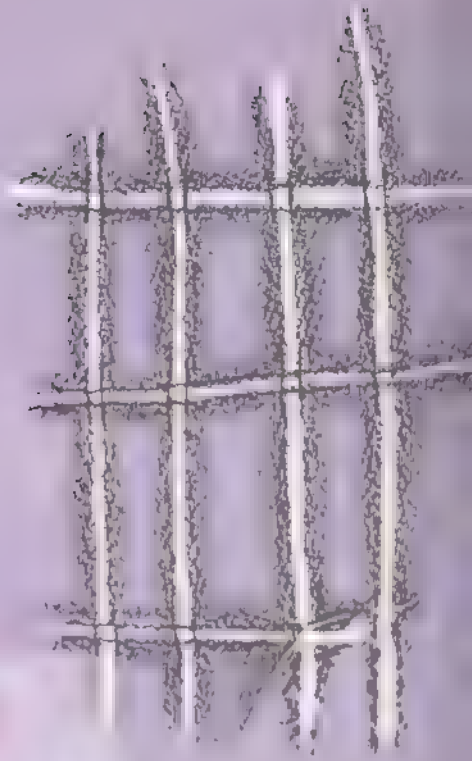
الحركة الثانية



كان الهاما تلقائيا . تساقطت كل
الاشكال والالوان والذبذبات فيض
من الالم يهاجمنا هكذا كان انتظاره
للالم كان يفكر في عالم تموت فيه
الذكرى الالم الزمن الحب توقف
في ركن من تلك الساحة الى يسار
لوحة البارك يرتفع عمود الكهرباء
ارتعاعا هائلا تناول قطعة من
الساندويچ الا انه ضحك فتطايرت
اسنانه من تسدة ال...
القلال البحرية تسو...
يستمتع.. ان تثيره...
الارداق انتظر طويا...
نشر الصباح رعبه...
تثير فيه وحشة الموت اجل انتحاره
الى زمن اخر قضى ليلته متاملا

ذلك العالم الذي ينتحر كل مساء
دون ان يعرف سر ذلك الانتحار فقد
اللغة تماما لم يتذكر شيئا منها
هرب مسرعا في تلك الطرقات مسرعا
تك. تاك. تك توقف فوجد كلبه يتبعه
هرب ثانية لم نعرف عنه شيئا. حتى
هذه اللحظة.

هكذا اقتحمت تلك الجياد النارية
ارقة القلعة تامل طويلا امام ذلك
النصب الا انه اصيب برعب احال ذلك
التامل الى حالة هستيرية لم يتوقف
بل استمر يعدو التقى مع بعض
الاصدقاء الذين نسوه لانهم ماتوا
قبله



الحركة الثالثة

قاعة حجرية تبدو انها مهجورة
متاكلة الجدران ذات ابواب خشبية
ضخمة مسامات كبيرة جدا متوزعة في
كل اركان القاعة صور زيتية معلقة
لانساحرات استطلعت وجوههم واخرى
تورمت سيفانهم واجزاء من اذانهم
صمت ثقيل فات الساعة كانت تكلم
ذلك الصمت في اوقات متفاوتة
استلقى على كرسي خشبي ذي ذراع
واحدة اهتز قليلا الا انه صمت اخيرا

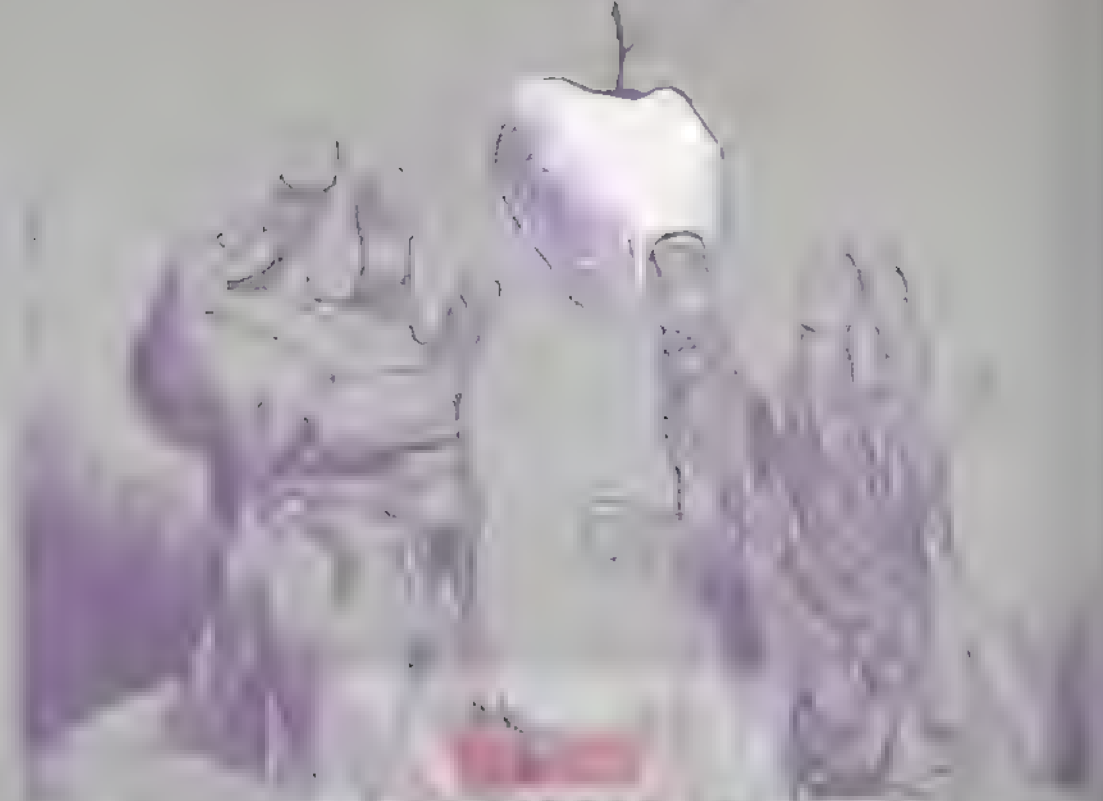
تفاحة بوزاك



عبد الحافظ الزكاني



اعترف بانني في غاية السعادة لفتاز صديقي
يدعوني لزيارته في بيته عند الفصحى - ليس لي (بإع طويل) في
مكتبي مائة ألف - أسعدني بصدق
أتهيب من تسميتها قصصا، تركتها اسم
مكتبي الملقب بالغبار فيما شؤ - وسعدني
الفصحى أيضا - (أشهر من نازي أم) ما أكاد
أفصح بحلته و حديد الأوراق - فكتبت
نحو ثمان مئة صفحة بكتابة وما قد صنعت
التي تروى حتى تفتت أساسة بكتبة بؤس
التي تروى وهو يفتت عن سريره بكتبة وفي
ساعة متأخرة من الليل - عندما تعجز كل الكتب
و التروس و سائر عن تدوين حفي - عند لي
(الرايو على حتى بؤس على كتبه بكتبة
القدس لعيني بكتبي بكتبة بؤس - بكتبة
صوب مدح بكتبة - وهو بكتبة بكتبة
عن آخر إنجازاته
انه شرف بكتبي لاستيعاب السعد عن
انفاسي المشددة من فرط لايقان بكتبة بكتبة
جرس بكتبة وانا افخر بالصدقة الملائمة بكتبة بكتبة



عبر عسرات ابرهوت المعبود
 يثوبه مهابت يعصها العاص
 عذبا او كعبها لب واحد
 "الارحوب"

ونفر يسابته عن عقب كتاب في الرف المحاذي
 لراسه وهو يقول
 - خذ بلزك مثلاً.. لم يكن يستطيع ان يخط حرفاً
 واحداً الا وثمة نقاحة تستقر على مكتبه'
 (٢)

يسبني صوبه من سروده... والاعشي راسه
 بعد برقه يدي التي امتدت تلقانيا لتعيب باكرة
 ربح مكتبه - وتلك احدى عاداتي الغريبة التي قد
 تارة واحدة مرة من اعمى مختلف - وتارة من
 بعد - من حيث راسه اذ لا يسمع في كل
 من بعد - يسمع ذلك بعد

هل كان بلزك يعبد الى اتباع ذلك الطقس حقاً في
 حرمه بعد ان شيد فيه ديكاً في نصف حقله
 فاشجار التفاح لا تنمر عندها الا في هذا الموسم
 ولكن... ماأدراني قد تكون اشجار التفاح في
 فرنسا رائحة النمر!"

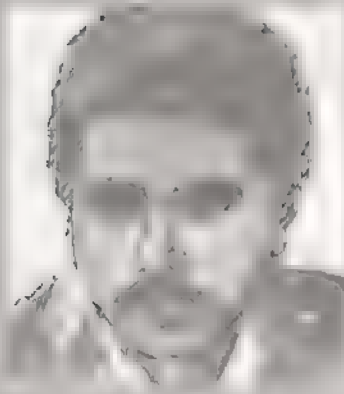
الغريبي... لا بعد... من بعد...
 بعد... لا بعد... من بعد...
 فلتقرا على قصصي السلام'

بقيت هذه الخواطر تتلاحق تحت قحف رأسي على
 بعد... من بعد... في مرقع بقوده حيث
 واجهتني مكتبتي - التي تنافسني (الارضه) على
 الاستحواذ على كتبها التي اقلعتها كثرة القراءة -
 ستمسني بخاصة... من بعد... على اختلاف
 منها وحيج الظهيرة المتدفق من النافذة الوحيدة.

لقد افلح بادهاشي، حتى انني لم املك سوى
 يسب اليه بعينين لا تطرفان. فربيت على ركبتي

بعد... من بعد... من بعد...
 بعد... من بعد... من بعد...
 بعد... من بعد... من بعد...

سأتركك تتخوف هذا المعلم



حسن بن عثمان

الذي لا يعرفها بحسب ان ال...
بمس لانها من يود موت...
ولانتبس بكلمة الا ويدخل صوبها اسحب ومزماره
التحسر. بل لان خشبة غسل الاموات الخليفة
المساء ذات اللون الضارب الى البياض تكى عند
ثلاثة ايام على حافة جدار بيتها
ومن المراسم العربية في هذه البلدة ان المعسل
الذي يعد في ذمة حافظ بيت الضوء بالجامع
الوحيد هناك. والذي يجيء به باعانة ابنه ليظهر
عليه الجثة. يبقى مسندا على الحائط الامامي حذو
باب بيت المتوفى لمدة ثلاثة ايام والمعرزون من اهل
البلدة والمعارف. هم في العادة. يسترشدون به
علامة لدار اولياء الميت
خديجة ارملة الهادي الخضار المرأة التي
تتارجح في الاربعين سنة ويفيض لحمها عن كل
لباس. حتى انها كانت تبدو مقحمة عنوة في كل
ما يلبسه تسوق يود ان يوتها الزور سبب انسى
ذو التصاوير السائبة. من نهاية العظمة الفقرية
السفلى حتى ابطنها الايسر. شق مائل اندفع منه لحم

الذي لا يعرفها بحسب ان ال...
بمس لانها من يود موت...
ولانتبس بكلمة الا ويدخل صوبها اسحب ومزماره
التحسر. بل لان خشبة غسل الاموات الخليفة
المساء ذات اللون الضارب الى البياض تكى عند
ثلاثة ايام على حافة جدار بيتها
ومن المراسم العربية في هذه البلدة ان المعسل
الذي يعد في ذمة حافظ بيت الضوء بالجامع
الوحيد هناك. والذي يجيء به باعانة ابنه ليظهر
عليه الجثة. يبقى مسندا على الحائط الامامي حذو
باب بيت المتوفى لمدة ثلاثة ايام والمعرزون من اهل
البلدة والمعارف. هم في العادة. يسترشدون به
علامة لدار اولياء الميت
خديجة ارملة الهادي الخضار المرأة التي
تتارجح في الاربعين سنة ويفيض لحمها عن كل
لباس. حتى انها كانت تبدو مقحمة عنوة في كل
ما يلبسه تسوق يود ان يوتها الزور سبب انسى
ذو التصاوير السائبة. من نهاية العظمة الفقرية
السفلى حتى ابطنها الايسر. شق مائل اندفع منه لحم



ليس انك، والله لو زادت على هذا

من وسخ النساء حتى انفس

تذبح كائنا

بصمها ويخلق بسود حول المرئس من غير
سفنس قد سبر في بعر لمكار به حاول
محصن شتر حديث وبهدها وحلظ
الاصوات بالحركات، وعلا الضجيج في الدار

فجأة تهب خديجة مقتلعة نفسها من بينهن
هكذا دون تبصر، وتدور في البهو لولبيا،
منكوشة الشعر، متفتحة اللباس، ثم تركض بوزنها
الثقل صوب الباب الخارجي
- ياالاهي الرحمة، لقد سكنها ابليس.. الرحمة -
يخيم الذهول للحظة وتشل حركات النسوة، كأنهن
مصعوقات فائرات الشفاء، الاعين سائحة في
محدرف بظلمة وقع دمي حديث انومي مصعوط
في الاسماع.. يبلو هذا الهبوط الانبي سماعهن جلبة
شيء يكركر على ارضية المسر القراقي الذي ينهج

سجدة الراحمين المتعاضدين

عند هذا الحد يمتنع ال...
سوح وابولوب وبحير...
حفرر ولتضع مع جوح...
وعنوب لايعمل لعنوب

صوت بتعين فيه نشيج غليظ اجوف غير ادمي يشبه
دس سوي رقبته القصيرة الى التحت، خوار نور
رقت يلمع عن اوراحه سكره وسكر
بحرور لاسماء انفسه على بعضه بها حب
جاء على رحر ويونج بصوت حديث لماع في
رعوب

- الصبر يارحمان، ياخديجة انتهي، انك قلبت
الماتم الى فضيحة، لمي روحك يامذه، احتشمي
ليس معقولا ماتفعلينه

- هذا ليس معقولا، ليس معقولا ياتاس انها غير
مودة في سحر الملب ستمتد بكر المراد صيب في
عقلها، يام عباس الا ترين، انها ادمت جلدها،
يااثر اسر تداركي الامر يام عباس، انها فاتتك
وفاتتنا في ابداء الحرقه على المصاب يا عجبى كانه



• انها تقبل المغسل

اصوات لمسانهم حتى بكر في حانه سحار وعمرال
 حذافا لما يحب ا عليه الصوت في مثل هذا
 انظر من الجحد النحاء وهم بدرعوي حذلك ا
 ممتنهم عبر عا وربما يحدث امر ما لذلك كانت

الضخامة والكثرة. حيث تجمع
عشرات الرجال في كل مرة
للمناقشة والحوار. سواء المصاحب
للعطوفات أو تلك التي
يأمر بها. وهم يسعون إلى مثواه
يا رحمان هذا عيدك. إذ أن الميت كان أعزباً في
عقوان صحته. عندما غادرهم إلى العاصمة باحثاً
عن شغل وفي صباح اليوم السابع لذهابه. عندما
ناشر الرجال في المفهى الوحيد للعدة لعبة الورق
والديمينو والمزاح الفاحش. اتت سيارة عسكرية
خضراء غامقة. استقبلها أربعة من رجال الشرطة
بازياء غير معبودة. وحوذات لوبها في الخلل. رمادي
فاحم. ولم يتجهوا إلى مركز الامن كما هي عادة
البعثات الرسمية والباس العرباء وإنما سألوا في

عندما ارجعوه في ء كانت حائنه لا تفسر. بل
تبعث على الربيه فالرجل اصفر الملمح كالح يلفت
الى جسيه كالمحذوف وقال لجبراهه الطلقين. مد
شانه بهس. مرتجف ان ابنه عباس. نفت بطيه

بـصاص رجال الشرطة ، وقد حملته الحكومة

المستشفى
لم يتمكن من الحديث معه لأنه كان مغفيا عليه منذ
الاصاب وقد تخدع رجل من سمرة مملوك
مواطن عباس الذي هو ابنه. شارك في مظاهرة
التي كانت تستند في حقها على
عباس لا يكاد يتجها حروف اسمه. فاعلموه انه كان
سرهم فضيلا طلابيا ويقذف اعوان النظام العام
بالجور وتهدد باستعارة ضد حقوقه
والاعوان رافضين العنصر انصفوا الامر وقد تمت
في عمل ذلك مستحسن منه مستقر على ساحة من
الجميع وليس هو عباس لأنه بعد ذلك حسن
صاحب

بعد تفحصنا ماثر والمستشفى مستند على
سرع راسه وانفقه وتناوب في وقت مختصر
عبرت من سطوح الدار وسبق بعينها المارة
التي كانت مستقرة من بعد

المعنى في راسه عباس بعد
البيضاء العتيقة. ورؤوسه منفضة

بختلن الخطو مسرعات. مقبلة في
الصفراء الرابضة على ناصية المنزلة
أحد لأشغال لحمل الزور لمصر من مملوك
عباس لعيادة الابن في المستشفى الكبير بالولاية

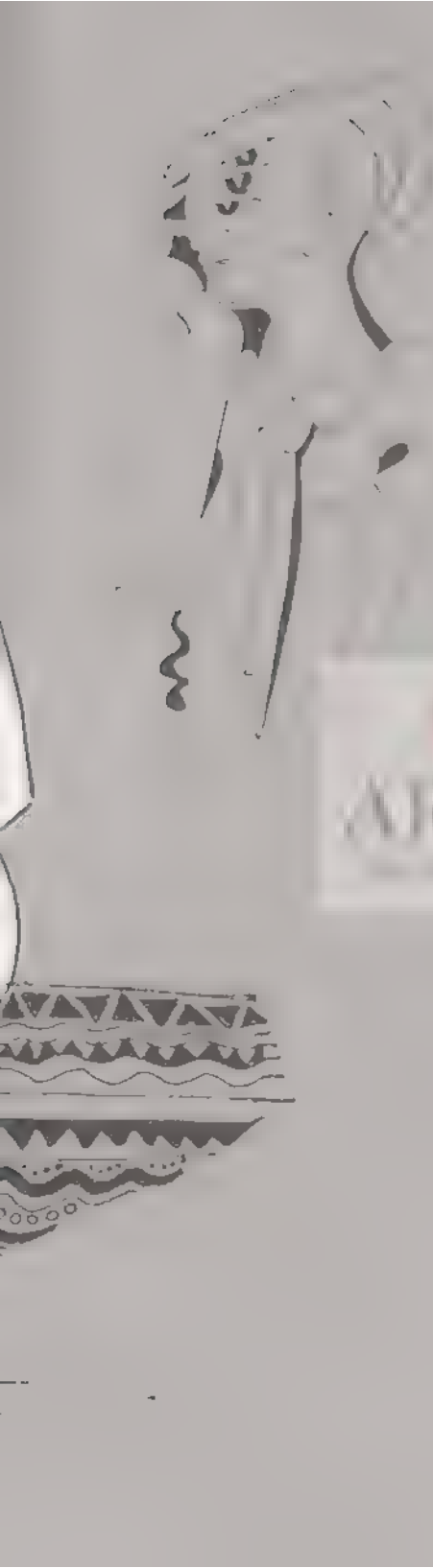
وقد حذر حسن بصفه برفق وهي مفرج بعد
ليرد لم يجد لها مكانا مستقيمة فحضر برفق
ويعتد. وفي المرد بحسبه فقبله بعد تسع
لسانين من حشرها من الجميع فقبله بمحورية
حمولة لخمونه وجوه من لحدام اعانج حمولة
عبيد شدد الاناد فسيب حديقه السابق و سجد
ولعنيتها جهرا. وقد ثمر شدة. ففصح تصويب
فتهاذي في البلدة ولم يخدش سمع احد

لم يثنها عن الذهاب انطلاق الكميونة بدونها.
واستطاعت ان تدبر الامر مع سماءرة المواشي
الرفيع. الذين يسلكون. مرتين في الاسبوع. الشارع
المسفلت بالبلدة. في طريقه الى سوق الولاية

وقد اركبوا خديجة مع البقر في العربة المكتشفة
لشاحنتهم المهترئة الوسخة. بعدما حاولوا
ممازحتها بسفاهة. وعرفوا ان مزاجها حاد وسيء.



في ذلك لكانه سر عيسى ومهمونه
في شهود عينية ان جرحه
بمربكة وقلها يوشوش لها
وكانت ترافق بمو اعضائه فضلا بفصل. الى ان ثبت
سفر لآخر على صعد بفرقت في ان شاعري
خديجة في حقها بعد دور. في جميع مستند
برموزي يعني بعد ذلك في لاسهر لاجلهم سكتها
تفرجته حسن نالي الى مصلح ومفرقت في لاس
فناهي برك ففرق بلامس الحديث وبعد مصلح
نفي في نصر الاخرين عادت في الجميع ففرقوا بها
رغم وحملة وسيرهم بعد مصلح حيايا من يرو في
سوتهم وفروا في عيسى مستند بعد وفوقه
بفرق. مما كان يشق ضلعهم بخصي ففقدوا
كسرت وشي يرحي عن نفي مستند بفرق وحملة
امومة ساخنة. الى ان تخطى العشرين واصبح
بفكره بامس في مصلحهم مستند بفرق
المكتمل الفاخر. ونظراته المشبوهة الناقبة التي
احسنت بوجهها الجري اكثر من مرة وهي تجوس
بحذر في مواطن مخجلة من جسدها وتعودت عليها



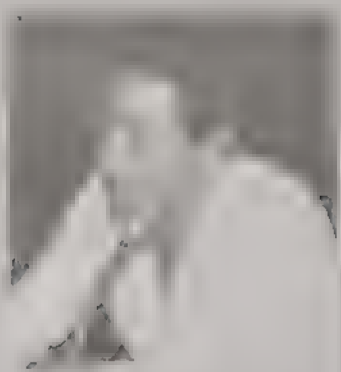
و سيطر بها واصبحت تفسى بها وتصيب تامضى
مفترات مرحوبه الاولى المتردد و حرث مني جعل
احساسات حبيب منبهه في نفسها كاتب تحسب
اختفت الى الابد منذ موت زوجها تنفعل وترتفع
داخلها، وكانت تلعب في خلوتها تلك الفوازع
السيطانية الانثى التي سيطرت عليها وابت
تورقها وتبلبل ذهنها منذ رجولة محمود.

كان عينا في هذا تغير نحاسي ان يسبق سمره
احد بعد ان اوصفتها اساحبه في سوق لموسى على
مشرف الورد لتلحق بحمام الزوارق ر سمو
زيارة عباس. لكنها حين بلغت المستشفى اخبرتها
الممرضة ان سمره عباس مشغولة ذهني عرق
الانفاس قائد الوعي ومن المرفق ان يتحس حالت
عدا ويوسع مع ارضى بعض ورس حاووا
قبلها منعوا لهذا السبب. زد على هذا ان اثنين من
الاسر يقول على مراقبه رور وبنظرات وضعه
الصحي

لم تفهم خديجة هذا الكلام. واد
عباس حتى لو كانت قوات الحد
فلا بد ان تراه ولو كلفها ذلك حثا و
الصراخ والضجة اقترب منها
اللباس ووسيم وبدا يتلفف بهم
الحديث ويسالها بتهدب ونعومة عن ال
سعر الدجاج وعن عائلة عباس وعن سيرة عباس
وعنها اسبب منصرفه بغيره بعد يد في فقه
الرباره وسحبها وفي فقه بخصر مسوحي
فشرهما وكن تدخر لعينه في راسي على احمد
ما في فقه وبعدما ريت على جسدي حديثه وقال لها
نه سيبصرف في امر رويس عباس شرط ان تكون
رؤية قصيرة لا تسبب له مشاكل.

حين رأت عباس وهو ملقى على الفراش الابيض
ومعطي بالملحقة بيضاء حنوط المصل بدلي مر
فوق الى ذراعيه وايضا ووجهه وهو مسر حفته
كلبونه معصورة ابغيت انه سيموت فحبت على
ركبتيها. وصدرها على السرير وشفت بفرع عباس
ايها العالي .. ما بك ياكبدي

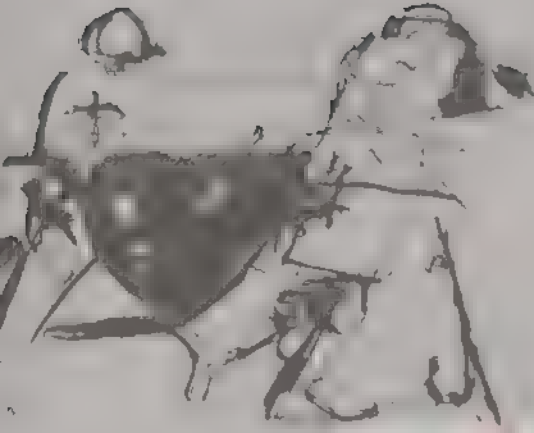
انفتحت على الصوت المتاع العينان الذابلتان
لونهما المحي ومالتا في نيات حبيبها وتمصبت



حسن بعلبك

اشارات قبائل القاعة





نظر الشخص في عبيده كانت عبياد دهييتي
رغم تبدل انوار مصادر الضوء في لغز حمار كل
فاره ام بفاره صغر رفيق ومتوحش كعوض البرد
انه يرحف شربيه ويفرب يستطديله ويعرب
حتى احثار طله يحطى مساحه السندرد قنبا
ها هو . ماغم قريب غريب جدا محدود امتداد

الذراع . لكن الشخص جامد ومنغل

سمع صدى صوته من بحدران . نظر . نظر الى
الفار . فانسحب الصعر برشافة تمود حركه
الارجل . حركة كرة مدهونة على البلاط
عاد وسع الحصى خلف القاعة . ودار حور شحرد
او عمود او برميل قمامة دار . ورس ثلاث دورات
ثم راس عليه فارعه تحرك الشخص بحرقات دهرية
واسعه وبفص ذراعيه ثم شد سسارده ومصادر
الضوء .

مشى على الضوء حيث صار الفار

من الحجر وانتصب على حلقة ربا
ليشم بقايا الكعك وحلقات دخا
الهواء .

ذهب الشخص الى المعسل

امكانيات النخافة . هوع ... هوع ..

عندما امتدات الحلقه كان العروب يسقط على
الاشجار وكاست الشفائق - في السربيع
القادم - تتعلم للنوم خلف الزجاج

بدات احديه انبساء بالبحرل تجاه القاعة تم
تبعها اربطة اعناق الرجال حدث ان ساله النواب
«هل جريت ان تمسك شعرا امراه» وقال ليعلق الباب
غير انه ابصر المرأة الشمالية بقرا (روريا) مسافة
الطريق من البيت الى القاعة . يسمويني مجرعه
الفرن . وتعثرت بالرصيف ابتسمت للشخص
فتح عينيه في الصباح فرغ من كل الجهات
لاشيء لاشيء مطلقا فرشاة الاسنان وحدها
تتعاطف مع محور المسمار
جلست امامه فاخبرته انها كتبت بسرعة - وهي

بام المرأة لاختبار صلاحية عقصة
من احلى الايام . ثم سالتة وهي
تبت قمرعة الخفين الى هناك . الى

سيء - حيث حظ الاشجار
الداكنة وطلعة بلاقر اذ تكشف اصوا - السيارات
في لحظات معبرة ذلك الحب المحس من جذور
الاشجار وكونكرت الرصيف .

داوم المحيء الى الحفلة كل بود قبل ان يكتمل
العدد ويلق الباب بعدها تم افراغ القاعة من
الطلاء هل نرفض . امتد بصره في حط مستقيم
منتظرا انفراج ارجل الرافضين لكي يحظى سحر
الفار في اقصى سجادد الحصر كان يمدق له ثم
يختفي بومضة سريعة شكل بقطه سوداء هناك
هناك جدا شعر برحفه نعم داخلي رحفه الوجود
الرائع - الفار وفرشاة الاسار - انظر انظر كيف
تندلى بانفكاس حر وتتعاطف مع محور المسمار .
انزلق رداؤها بسبب الضحك دون ان تكلف
نفسها عناء سحبه فادنت له كنفها بفاحه مودة



كثيره شيء من هذا القبر - في س - سليل - لضوء هل كانت القاعة مظلمة ام
بقدر انكاره لهذه السحابة اجر - مصي - السجائر في الداء كان الظلام
علامة الجمل - ط. مطمئن. ممدود في اقاصي
وسمت بقامتها قوسا في الهواء - جزر عن وضوئها الضوء وقال
باشارة معروفة من اشارات قبائل القاء - للفراغ. اذ انه يعلم بوجود الخفين خلف القاعة: لا
لصدقتها. اعتقد بانني احب هذا الرجل وكسرت
نصها لتحسس الضحك من اي مصدر يحيء هذا
الضحك؟ من اية حاوية في الجثة الراقصة
كان طريقا بموازاة الحائط ولكنه يحب الفار
بائه من عمق الحقل خدني لم اعد قدرة على
الوقوف. وبكل ما يملك الشخص من هدوء اخذ
بكي
نقل بصره في الابعاد الستة للفضاء الضوء
والظلام الانصار وعدمه الامام والحلف الفار
والاسنان المراد والمشط يمكنه فقطرويه الاعلى
والاسفل العيدير لكن جزء من القاع محتفيا او مبنا
تحت جذائه كلما امكنه الانتقال مسافة جسد معدد
او طول سيارة قال المنطقة المبيتة من القاع ملتنصفه
سعلي حدائه في الداء كان الظلام يعيد كل شيء

في المساء الماضي صعدوا اليه في منطقة السكن.
على السطح يدحرجون شبح امرأة عني السلم.
يتضاحكون عبر الالتواء الحلزوني قمع خلف شق
الناب ليوزع عيبه بين فرشاة الاسنان وبينهم. او
اليهم رأسا عند حاجر السطح كانوا يقتربون من
المرأة. احبك حتى انقطاع النفس. انتقت الرؤوس
الثلاثة وفوق امام ومصات لافتة اعلان النار

أكداًس الأشياء لذلك يبعثران ويكشفان

[illegible]

امتدت ايديهما الى منتصف المرأة، صلبوا شبحا

[illegible]

في مصباح بهتس منكز شخصس عني فرشته مكته
 بوجه الى حاصر اسطخ رشا ممدد في مقعه
 اسقوط خال نصفها الاسفل عرب ورسا وري
 النحل يحط على قمها القرمزي
 سار فلر لغار الحللى عني مسحه الحذار فهو
 يقترب يقترب يقترب.

كانا يقاسمانه بكن السطح، ا

حلف الیاء عندہ یحفظ عہد



كتب على انه استعداد لان امقت اماكس كبلادا
حتى قبل ان اتعرف عليه.

حسن وصعب الحرب اورارجما احدث المواجر
الكبيره تقصر بالمسافرين واصبح حجر الاساكر
فيها امر' ساف بحفلك ببيع بن تقعد بيوبرد سد
وخلاء السفر وبم بكر بمسقطاع المرء ر يامل في
الحصول على عرفة حصه به ولهذا فقد سرور
لحصولي على قمره ذات سرورين فقط ولكن قسني
عاصر اني لاعناق عندما احبر باسمه شريخي فيها
و حتى لي اسمه العربي ر القمره) لني حور
في سخور مظلمه خفيه لانسف لنيها بسمات البمل
لمعشيه ومر سوء بطبع ر ببحم على الشخص
مشاركه عرفة مع شخص عرب لمدة ربعة عشر يوما
كتب مسافرا من سر فر سسكو الى بوكوشاما
ومساراد من سغوري بحميه ر اسم شريخي لم
بحر من الاعضاء المذوبة مثل (سمث) او (برور)

بعد صعودي الى الباخرة وجدت ان حقايب
سيفني الى القمره سمعته من
القصاصات اوراق والعماسين
من حقية ملابس التي كانت اكبر
على ان رمق سفرى الذي شار قد
القه ولاسحمام من المعشين
يو كوسي القاحره من دشان في
عطر حلافة الى صوابين الشعر التي وضعها على
المعشيه لقد كتب قرشاد شعر المسير كبلادا
ومستطه التي نفس عليه اسمه باحرف ههيه
مباح في شي- من النعيف والدع لم من شعر
باي ود تجاه (كبلادا) مطلقا.

عندما ذهبت الى صالو الاسراخه في الباحره
فلمت عليه من ورق اللعب ويدات القبل ابوقت وما
ان سرعت باللعب حتى مثل مني رحر سالي قسما
اذا كان مصيبا في اعتقاله ان اسمي كذا وكذا
انني مستر كبلاداء قالها ميتسما ابتسامه
كسفت عن اسن من تراصعه باصعبه البياض بد
جلس

وعندت حيث بعد - يا اسركيد القمره على
ما اعتقد.

- ان شهد فرعود بحسر الطالع - ففي اوقات
لسفر لايعرف المرء من سسحمل من رفاق الطريق

السيرة

المعارف كل شيء



سومرست موم

ترجمة د. ضياء الدين حمودي



سألني وماذا تحب أن تشرب؟

في سطرده فعبها عليه ففي
الحرب كاتب المسترويات
ت السفينة وكبها ملغزمه فعلا
مستطاع لمسافر ان يسرب
سوى عصر اللبون او الرمحيل للدرس لم اكر
اتحمل مذاقهما عندما لم اكن شديد الظلماء
وعلى انه حال فقد اسرق وحه اكلاما بنسبته
شرقية قاتلا

ويسخي مع صودا ام مارتيبي حاف - ما عليك
الان تحقق انه اخرج فستين من حبيبي سرواله
الحسيني ووضعهما على الطاولة امامي وعندما
احترت الماريني ظف من مادل قدحا من الثلج
وكسني

قلت له: ان هذا شراب لذيق حقا.

- لدى الكثير منه في بواقع وادا حل ثمة اصدقاء
نك عن طهر الناحود فما عليك الا ان تحضرهم ان
لدي صديقا حبيبا يملك كل مسروبات العالم
كان (المستر كيلادا) كثير الكلام وقد تحدث عن
نيوسورك وسان فرانسيسكو وبافس الافلام
والمسرحية و سباسبه وكان ذا شعور عال

لقد سررت جدا عندما علمت انك انكليزي اني

فلني من المؤمنين اننا الانكليز
بقية من بعضنا البعض عند
- كنت نعيم ما ارمي انه
او مصب كينان من الدعر

سادره سبلا وربما كان سواي غير لبق وهل
انت انكليزي؟

- نال كند ميل حيث تعقد اني اسم الامريكان
سبلا اني بريصاني تلك وقتا بعد دال اما
ولانت ذلك اخرج المستر كيلادا حوار سفرد من
جيبه واخذ يلوح به تحت انفي بزهو بالغ.

للملك جورج السادس انماط عجيبة من الرعايا.
ومن هؤلاء المستر كيلادا الذي كان قصيرا ذا
سنة حسنة حليفا داخل المسترديف ك انف
معقوف كسر جدا ذا عين برقدي انت شعرد
الاسود الطويل فكان انيف ومجعد وكان يتحدث
بطلاقة لايمت الى الانجليزية بصله وكانت شراب
سبه كنفرد ومعقود وكنت موقفا ان من يقدح
حوار سفرد البريطاني سيكتسب من المستر كيلادا
خال من ولد تحت سماء اكثر زرقة من تلك على سباسبه
على العموم في انكلترا

ولم يكن يخالجه اي شعور بأنه غير مرغوب فيه
حتى ولو وصفت به بـ"مؤجبة" و "رشيعة" في
خارج منزلك

على انه كان يجيد الاختلاط وفي غضون ثلاثة
ساعات تعرف على الجميع من خلال على طهر استيعاب
في مند سرب كم كرسى. طبعاً، موزع السور
وسير سبقت مرر سطح مغزول محو من برهنة
وتسعد سبقت بوقوف وورق سبقت كرسى
مستقر على قبة طبعاً مؤسسية وليست
كذلك سبقت سبقت كرسى. وكان بالاعتماد على
رحم مقدود على صغر سبقت وقد طبعاً كرسى
برجس سبقت كرسى حتى مستورد وكس
يعتبر هذه التسمية نوعاً من الإطراء.

الا انه كان اقل مايكون اثناء تناول الوجبات،
وكان حبيبك بعد رخصته بعد قرب من الصداقة في كل
وحدة وث. روت سبقت بتسريع كرسى الحديث
والقفاش يعرف اكثر من اي شخص اخر. واذا
معك في امر ما فإنه يشعر ان غروره
سبقت سبقت كرسى سبقت سبقت

صالح طبعه ان اتعد استمر في هذه الاعجاب في
نفسى اما ان لوح به رجل كرسى في سبقت كرسى
اعجب ان طبعه الطعاس، الحسنة بعد بعد سبقت
سبقت.

وتم سبقت كرسى مشرب سبقت كرسى - سبقت
لااور سبقت سبقت كرسى لا سبقت كرسى
شعر سبقت سبقت كرسى سبقت كرسى
بصفت لعلته، سبقت سبقت كرسى كرسى
والعرض سبقت كرسى سبقت كرسى
الستطبات هو بلاشبك سبقت كرسى
من هذه لقبور الاحصاء كرسى كرسى
اشعر باي ود تجاه (كيلادا)

كرسى كرسى وورق سبقت كرسى
اما الان وبعد ان استيعب كرسى كرسى
قد طار سبقت كرسى كرسى كرسى
اللعب مع نفسي

ما ان بدأت اللعب حتى بلاد هاتفا وضع ورقة
الثلاثة على الاربعة. ليس ثمة تأثير السخط ثناء
لعب الورق اكثر من ان يقال لك اين تضع
التي كشفتها قبل ان تتاح لك اللعب
بنفسك. بدأت النتيجة تظهر، اذ
كيلادا يصرخ. وضع ورقة العشرة
سبقت كرسى سبقت كرسى

بورق اللعب وسأل هل تحب ان ريث بعض
الالايب والحيل في ورق اللعب
اجيبته كلا انني امقت ذلك
- ساريك لعبة واحدة فقط

وبعد ان قام بعرض ثلاث الايب قلت له انني
سأذهب الى قاعة الطعام لاحجز مقعدى هناك
- دعك من هذا الامر لقد حجزت مقعداً لك لانني

نفس المائدة.

لم اشعر باي ود تجاه كيلادا اذ انى لم اكر

نفس المائدة فحسب بل لم يكن بمستطاعى ان
اتخطى على سطح السقبة دون ان يشاركني في ذلك
وكان من المحال على المرء ان يزجره اذ لم يحظر
بما له ابداً انه لم يكن محبوباً لقد كان على يقين انك
تشعر بالسعادة لرؤيته مثل سعادته هو لرؤيتك

موضوع رامي حتى جعلت بصريته معكرونة كذا
 يصير له انه من الجائز احيانا ان يكون على خطا ان
 في يعتبر نفسه مصدر العلم والمعرفة
 وكنا نجلس على مائدة الطبيب، حيث كان كيلادا
 يسر كل شيء على طريقته الخاصة. فالطبيب كان
 سبولا، وانا عديم الاكتراث لدرجة الجمود، ماعدا
 شمساني برجل يدعي رامسي في مجلس نعت
 نعت وكان ينعت من كيلادا (رامسي) كان يسير
 في عروق الاحمر واستمع لعاسيف عبر المنهية
 بالحسنة

كان (رامسي) هذا موظفا في السلك القنصلي
 لأمريكي نعت في مدينة كوسي اليابانية وكان هذا
 الدبلوماسي الذي جاء من الوسط الغربي للولايات
 المتحدة من الضخامة الى الحد الذي كان جسمه
 امسلي، يشرق بالشمس التي كان يرتديها من راحته
 كان ينظر عن شدة بداهته وكان في طريقه لاستيف
 وتغلب بعد ان قضى عيشه في
 الاستبداد روحه التي كانت
 وطنها اما (مسز رامسي) فكانت رائعة

حبيبة لطل رات طفاء حميد وسعت باليكه ولم
 اكن لاعيرها اي اهتمام خاص لو لم تتميز
 بنوع صغى هذه للحصة الحميد التي قد تكون
 مسعة من لسان لا بالالمساق فيهم هذه الامام
 ر سو صغيا حبيها نالو بسا كرهه حمله
 عطرة.

وفي احدى الامامي تحول الحديث في اثناء تناول
 نعتا مصارفة الى موضوع الاحذر الكريم فقد
 تجددت بصحف كبير عن ثلاثي لاصطكعة التي
 حد اماسيون الدشاد بصعوبة وقد علق الطبيب
 بقومه ان هذا الحدث سيورن حننا الى انحص
 اسعار ثلاثي انطبعة رات ان صغعه اللولو قد
 تحسنت فعلا وستبلغ الكمال عما قريب.

وهنا انبرى المستر كيلادا كعادته للحديث عن
 هذا الموضوع احدث واحذر فيمكن ان يعرف
 عن ثلاثي ولا عتد ر مسرورسي كان يعرف ان
 شيء من الثلاثي على الاطلاق. الا انه لم يكن
 يدري ان يكت جماع رغبته في السخرية من
 هذا الموضوع الشرقي وفي غضون خمس دقائق كنا
 ولقد شاهدت انفعال المستر
 انكس لم رد في سلسله لجان
 الشديدين واخيرا ذكر (رامسي)
 شيئا جرح بلا مشاعو كيلادا الذي اخذ يضرب
 المائدة بكفه صانحا

- انني اعرف تماما ما انطق به. ولا غرض لي من
 توجيه لسان سيورن لاطلاع عن صغعه اللولو
 من انكس منته شمساني ولا شغل في هذه المقصه من
 لايعرف بان ما اقله عن الثلاثي هو عين الصواب
 انني اعرف اجود اللاتي في العالم وما لا اعرفه عن
 الثلاثي لا يستحق المعرفة

لقد كان في هذا الادعاء نبأ جديد لنا. فعمل الرغم
 من توريد المستر كيلادا لا يند مسرور احد من
 عن نبيته وكل ما كان يعرف عنه هو انه كان منحنيا
 الى اليابان في مهمة تجارية.

القي كيلادا نظرة انتصار حول المائدة وقال. لن
 ننصر الناسور من صغى بوبود واحد دور ان
 بكسفتي حذر نبي منحرد نقاء بصره حافظه عنها
 وأشار الى سائله كانت المسز رامسي ترتديها
 قانلا تاكدي ياسيدتي سوف لن ينقص ثمن





السلسلة التي ترتديها سنا واحدا مما هي عليه الآن».

تورد وحيثما (المسر رامي) بطريقها المتواضعة وحيثما سلسلة رجل توبى الحى روحها المسر رامي الى الامام ويظهر اليها جميعا ويرقت الابتسامة في عينيه وقال

«ان سلسلة المسر رامي جميلة. اليس كذلك».

اجاب كيلادا: «لاحظت ذلك في الحال وقلت في نفسي والله ان هذه من اللآلئ النفيسة».

«لم اقم بشرائها لشحبي ولكنى اود ان اعرف تخمينك لسعرها يا كيلادا».

«ان سعرها سبع حوالى خمسة عشر دولار ولكن لو منع من الحى الحذر في سوبور فسوف لن اسعر لوفيل ان تلتى بـ دولار دفعت لشرائها».

وهنا ابتسم رامي ابتسامة مخيفة وقال

«لانك ستعجب لسام روحه ستألف لقاء

ثمانية عشر دولارا فقط من احد ا

نيويورك فس بود واحد من مع

احتقن وجه كيلادا

«هراء. ان هذه اللآلئ ليست طرية».

انها من اروع ما رايت في هذا الحبيب

«وهل براهن على ذلك سى

على انها لآلئ اصطناعية».

«موافق

وهنا قالت المسر رامي لزوجها بنبرة مستكينة رقيقة: «لايجوز الرهان على ماهو مؤكد» وارتسمت على شفثيها ابتسامة باهتة

«لم لايجوز. فمن الحماقاة ان لااغتنم فرصة الحصول على دراهم بمثل هذه السهولة».

اجابت المسر رامي ولكن كيف يمكن التفتت من صحة اقوالى او اقوال المسر كيلادا»

قال كيلادا دعيني انظر الى السلسلة. فاذا كانت اصطناعية فسوف احرقه بدم سريعى وسدى مااتمكن معه خسارة مائة دولار

قال زوجها «اخلعها يا عزيزتى. ودعى السيد بتفحصها لاية مدة يشاء».

ترددت المسر رامي للحظات. ثم وضعت يدها

«لا استطع فتحها ما عى المسر

قولى انها اصطناعية»

اجبى بان هناك امرا مؤسفا

على لا استطع ان احد ما قولى في

سى وقال ساعيدنها بنفسى

سلم السلسلة الى المسر كيلادا. وهنا قام

شرمى باخراج عدسة مكبرة من حيبه واحد

بفتحها شفى الى رسمت على منه امسامة انقور

وحى عروستى ان غول بسى لا سى حاد بصر

وحى مسر راسى بنى قال تشفق الى لى الذى

شبه بى بوى عى وسى لا عى لى شى محرق فى

وحى حى لى عى عى عى عى عى عى عى عى

سرى سى عى عى عى عى عى عى عى عى عى

توقف كيلادا وقد فغر فاه واحتقن وجهه حتى

صلى فى وضع يستطع شرى عى عى عى عى

بوضوح سدى عى عى عى عى عى عى عى عى

مشاعره ثم قال «لقد كنت على خطأ. ان هذه اللآلئ

صطناعية» وحى حى عى عى عى عى عى عى عى

حى عى عى عى عى عى عى عى عى عى عى

هاريسن .. برجزن

كربت فونكت الصغير
للكاتب الواحد محمد

ARCHIVE

في ١١ ٢٠١١ هو بعد له ...
أخيرا لم يكونوا متساوين اما في
وحسب، بل كانوا متساوين فيما بينهم في كل شيء
فلم يكن شخص اذكى من شخص. ولا شخص احسن
في المظهر من شخص. ولم يكن شخص اقوى او
اسرع من شخص، وقد نجمت هذه المساواة الكاملة
عن تعديلات الدستور المرقمة ٢١١ و ٢١٢ و ٢١٣،
وكذلك عن اليقظة المستديمة لوكلاء (جمعية
الولايات المتحدة للتكايف العامة)
مع ذلك لم تكن بعض الامور المتعلقة بالحياة
الهائلة متوفرة تماما مثال ذلك. كان شهر نيسان
يدفع الناس الى الجنون نظرا لانه لم يكن وقتا
ربيعيا ففي ذلك الشهر الدبق قام وكلاء (ت - ع، اي
لديهم بعات بافصاء شريس من جورج وشرين
برجرزن. وكان عمره اربعة عشر عاما
صحيح، كان الحدث محزنا. لكن الابوين جورج
وهيزل لم ياخذوا الامر على محمل الجد كانت هيزل

كان جورج وهيزل يشاهدان التلفزيون وهو
خدي هيزل ترقرت دمعات. الا انها نسيت في تلك
اللحظة الباعث لتلك الدمعات
وعلى شاشة التلفزيون ظهرت راقصات باليه وفي
رأس جورج از جرس ففرت افكاره رعبا. كقرار
للصوص عندما يدق جرس الانذار قالت هيزل
- كانت رقصة جميلة جدا. اقصد تلك الرقصة التي



رقصتها الآن

قال جورج - مه

قالت هيزل - تلك الرقصة، كانت جميلة.

قال جورج نعم.

حاول ان يفكر قليلا براقصات الباليه لم يكن

قد تعلم ان يرقص رقصا راقصا من قبل

ان كان قد تعلم رقصا راقصا من قبل

عندما كان صغيرا وكان يحب رقصا راقصا

باليه على رقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

باليه راقصا راقصا راقصا راقصا راقصا

شرق اسفل لفيفة حليب بمطرفة مكدرة

مستخدم لسطيح العجين قالت هيزل بشيء من

الحسد اظن انه شيء منير للاهتمام حقا ان تسمع

كل هذه الاصوات المتنوعة اقصد الاصوات التي

يعودونها

قال جورج ام

قالت هيزل ليتني كنت عضوا في (ت - ع) اتدري

ماذا كنت سافعل

في الحديقة كانت هيزل تشبه كثيرا (ديانا مون

شاهين) من قبل هي تعلمت ان ترقص راقصا

(ديانا مون كلايمرز). لضربت اجراس كنائس الاحد

اجراس كنائس فقط من قبيل الذكري

في جورج برنارد شاستر فقط استمع

الفكر

قالت هيزل حسن ربما نرفع درجة اصواتها

اقلني سوف اكون عضوا جيدا في (ت - ع)

قال جورج جيدة كاي شخص اخر

قالت هيرل من يعرف خبرا سي ما هو الاعتيادي

قال جورج صحيح

وعلى نحو غير واضح بدا يفكر بآبنة الشاذ

المحسوس الآن، انه هاريس عمر ان صوت النحمة

لرفعته ذات الاحدى والعشرين صلاقة دوى في

راسه فقطع عنه تفكره قالت هيرل بالمحسوس

كان الصوت مدويا، اليس كذلك؟

كان الصوت مدوي بلحد الذي ينصت به وحده

جورج واربعس وحده سمع على حافته الخضر

ويهتف رافعسر من رافعات النالسة على ارض

الاسودودو وهما ممسكين باصابعهم قسب هيرل

- بدا غليب الارهاق فحده محسوس لما لا يستدعي

الاربكة لكي يستطيع اسبب نفس الكماق الى

الوسائد؟

كانت بذلك يسر الى طحان حسد المتصور بنى

من سبعة واربعس ناوبا المو

مشدود بقلل حول عنقه قالت

- اذهب واسند الكيس لفترة نص

مبالية اذا لم تكن مكافا لي لفترة بس

بيديه وقال

- لا اعبا به، لم اعد الاحظه، صار جزءا

قالت هيرل واخيرا اصابتك النعل الشديلا

الارهاق ليت ان هناك.

وسيله يستطيع بها ان تبع بقصعيرا في فرع

الكيس وار يستخرج من حلال البق عدا قسب من

الكرات الرصاصية، عددا قليلا فقط

قال جورج سخور العفوية غامس سخبا والعي

دولار عن كر كرد استخرجها لاسمى تلك صفقه

رابحة

قالت هيرل لو استطعت ان استخرج عددا قليلا

منها لذي عودتك من العمل الى البيت، اقصد... انك

ار سافس احدا شي في هذا المكان ان بقصي الوقت

جالسا

قال جورج لو حاولت ان فعل ذلك الفعل لمكر من

دور استعرض الى عفوية عند دال سيفعل الناس

الاحسرون فعلتي نفسها وهكذا يكون قدر عددا

الفهقرى الى الغرور السود مرد تاسيه اى الى حاله

التنافس بين الافراد انك لا تحسب هذا المس
كذلك

قالت هيرل بل اني امقته.

قال جورج لقد توصلنا، ماذا تظنين سيحصل

للمجتمع بوشرع لباس بالملاع بالفوايس

و - لم يكن بمقدور هيرل ان يحسب عن هذا

السول قيسس بوسع جورج ان يحسب لان صفارة

صفت في راسه قالت هيرل.

- اقلته سيتناثر حطاما

قال جورج ساهيا: ما الذي سيتناثر؟

قالت هيرل بعدد ثقه المحمم بس هذا ما قلته

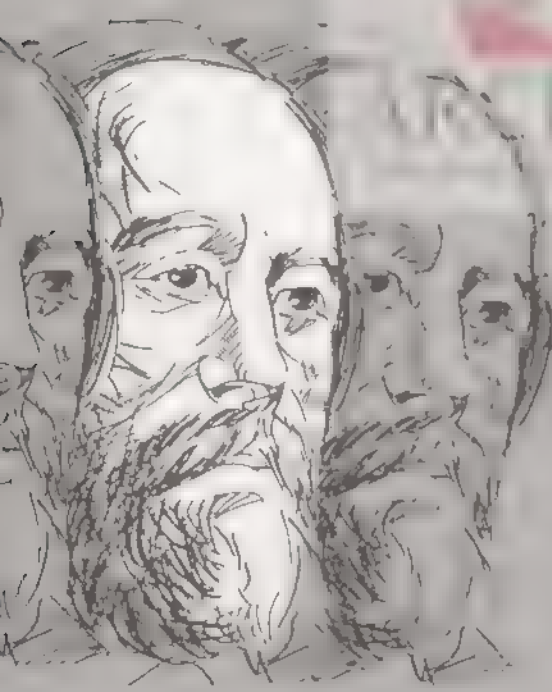
انت؟

قال جورج من يدري؟

ويحده انقلع المبرامح البلغريوني بفسرد اند

في مداه الامر لم يكن وصحا حور ن سي، كاتب

بسرده لان المدمع كعمره من المدعين به عي حاد



وبصوت عال كصوت الطائر الأسود الطماع الرش
قالت

هاريس برحرر أربعة عشر عاما هرب من السجن
الآن كل مقبوضا عليه بالاستبداد بتدبير مواسره
عقب الحكومة انه عنصري ورعاصي وبحب اشراف
التكافؤ. انه خطر جدا.

وعلى السياسة عرصب ضورد هاريس برحرر
وهي من صور الشرطة عرصب في لفتة ماميه مع
لفظان حاسبيه مد في لفتة اماميه مرد ماميه لقد
اظهرت الصورة طول هاريس الكاسر او وصعب
ماد لوحه مدرجه بالقدام والبوصب كس طوله
سبعة اقدام بالخصم الا ان مظهر هاريس سبه
مايكون بعينه عند جميع الفديسي الذين تخشوه
منه في سجون وارب معدنيه متنوعه مد بولد
اسمار ثغر فيه بكافوا لقد تحاور في سجون اعوانق
بسرعه مد استطاع رجال اب - ع) ان يحبسوا به

من جهاز استقبال صغير للتكافؤ العقلي
من الأذى ك... زوجين ضخمين من السماعات
ش. ش. رندي نفاثين سميتين بعدسات متموجة.

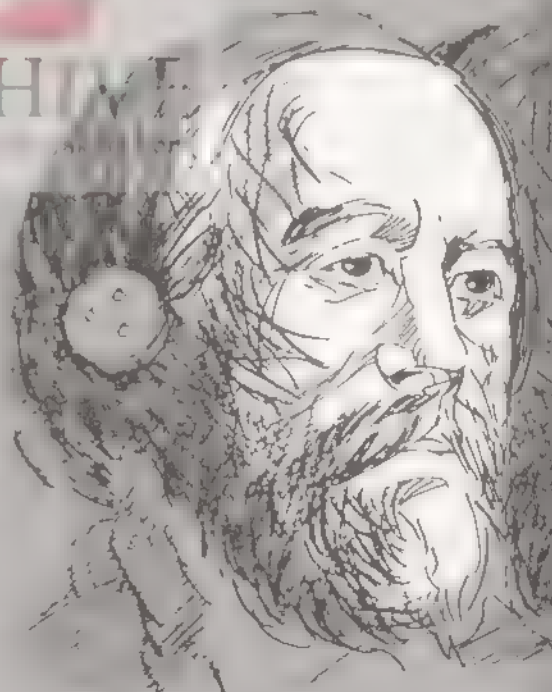
من النظارات جعله نصف اعنى
و... صدع سطع له وكاتب البراد
... وفي العادة كان يتوافر انسجام
واحتداد عسكري... اجهرد البكافو انفي سرور بها
لاشخاص الاقوياء... هاريس فقد كس شيه
بشور برناد حديد بشي على قدمي كان هاريس
بحمر بالسمه دور ولاخر ربححق الاستحرام في
مظهره لجيد اوغيره رجال اب - ع) ان يضع كره
مضطربه حمر فوق الارب ديسا وان يحسب
بالحسين حبيبي وان يعطى سببه البص
المستوية باغلقة سود نائثة كيفما اتفق

قالت رقصه المالمه ادا مار من هدا الولد فلا
تدبوا - واكر - لاندبوا اسجدت معه وسمع
صري باب مخلوع من مفاصله ومن انلقربون
صدرت صرخات رعب وصيحات عاويه وعلى
السياسة ففرت صورة هاريس برحرر مرد بعد
اخرى وكانها ترقص على لحن زلزال

لقد عرف جورج برحرر الزلزال تماما وهو
مصيب في معرفته ولطالما رقص ببنه على هذا اللحن

وعلى مدى نصف دقيقة وفي حانه بفعال شديد حاول
ر يقول سيداتي... سادتي... في النهاية قطع
برحاء فسلم البشرة الى رافضة نالته بتقلوها قات
هرن عن المذبح هذا حسن. لقد حاول هذا هو
لمجه لقد حاول ان يبدل قصارى ما لديه بما وشمه
الله. الواجب منحه علاوة على محاولته الجادة.
قالت الراقصة وهي تتلو النشرة: سيداتي...
سادتي

لا بد انها كانت فافقة الحسنى في الفصاح لدى
كس ترتديه كان مشعا وكان يسيرا ان يلاحظ نالها
كس اعوى وارسقى من جميع تر قصص لار شمس
بثاقوها كس بحدد الاكماس التي يربدها ارجال
الذين يرمون مبني ماور وكان ترتد كسب ر بعدد
من فورها لار صوبها مد بكر شلتم لأمرد عند كس
صوبها واصف وادب وبحب سرمدب عالي بغيره
مد و صلت مرد ماميه بصوب غير مضمير الطلاق



ونظر الى الناس الراكعين

«سوف نسمح للمرأة الاولى التي تجرؤ على الميوض
على قدميها ان تختار زوجها وعرشها ومضت دقيقة،
نهضت بعدها، راقصة باليه وهي تتمايل
كصفيفة فزع هاريسن جهاز التكافؤ العقلي عن
تبا اجهزة التكافؤ البدنية برفه
رح عنها قناعها كانت في غاية

ان. هل نري الناس ما الرقص؟

الى كراسيهم متداعين وازاح
قوة التكافؤ ايضا. قال

وادواقا وامراء

وبدات الموسيقى لاول وهلة. كانت موسيقى
اعتيادية ورخيصة وبليدة وزائفة غير ان هاريسن

وعزف اللحن الذي اراد بفعه. ثم فذف بهما الى
كرسيهما كرة اخرى

وبدات الموسيقى مرة ثانية تحسن العزف
كثيرا فاصفى هاريسن وامباطورته الى الموسيقى

لفترة. وكان العزف قد تزامن مع وجيب قلبيهما
وذلك هو العزف الذي سماعه هاريسن

هاريسن يديه الضخمتين حول خصم الفتاة المحيل،
سبحان الله من العزف الذي سماعه هاريسن

هي من نصيبها

بعد ذلك، وفي حالة من تفجر الفرح والرشاقة،

هاريسن وبلحظه صار هذا الانطباع في ذهنه حطاما
جرا صوت ارتطام حافته في راسه وحين استطاع
حورج ان يفتح عيبيه وجد ان صورة هاريسن قد

يتنفس وفي وسط الاستوديو وتك

مدويا ومضحكا وكان مايزا

المخلوع في يده وركع القنيد

والمذيعور وراقصات العالين

«انا الامباطور هل تسمعوني

يجب ان تفعلوا ما اطلبه منكم ح

بقدمه فامتز الاستوديو وزعق

«بالرغم من انني اقف امامكم معوقا واعرج ومقرزا.

لكنني اعظم من اي حاكم عاش على الارض الان

راقبوا كيف اصير مثلما ارغب

بعد ذلك مزق هاريسن احزمة اجهزة التكافؤ كمن

سبحان الله من العزف الذي سماعه هاريسن

سبحان الله من العزف الذي سماعه هاريسن

الحديدية الصنع على الارض بددا. وعزف هاريسن

سبحان الله من العزف الذي سماعه هاريسن

سبحان الله من العزف الذي سماعه هاريسن

سبحان الله من العزف الذي سماعه هاريسن

المطاطي الكروي بعيدا. اصبح رجلا يرهقه حتى

(ثور) اله الرعد قال

«الآن سوف اختار امباطورتي.

الارض وحسب. بل تعطلت قوانين الجاذبية والحركة ايضا فدوما ولغا ودارا وقفزا وترنحا ورقصا وفرا كعزالين فوق القمر كان ارتفاع سقف الاستوديو ثلاثين قدما. وكانت كل فقرة للرافعين تقربهم منه وكانت نبتها الواضحة هي تقبيل السقف لقد قبله

ثم طبعها العلامات بين الجاذبية والحب والارادة الخالصة وظلنا معلقين في الهواء على مبعدة عفدات عن السقف. مقبلين بعضهما بعضا فبلات طويلة طويلة

حينذاك جاءت (ديانا مون كلامبرز) عضو (ت ع) الى الاستوديو ومعها بندقية ذات اثنتين وعشرة مقاييس فاطلقت النار مرتين وقبل

قد فارق الحياة وعادت ديانا مون كلامبرز البندقية وصوتها نحو الموسيقيين معلنة ان وان سقط لاستعادة اجهزة التكافؤ

ت شاشة تلفزيون عائلة برجر

وربح خان قد غادر الى المطبخ لاحضار

ش ان عاد ملغمة. بينما هو جالس

حسبته اسارد في الجهاز فوق ثم عاد وجلس قال

سيرة ان سيرة سيرة

قالت نعم.

قال لماذا

قالت نسيت. شيئا حزينا حقا في التلفزيون

قال ماذا حصل

قالت هيزل لقد اختلط كل شيء في دماعي

قال جورج انسى الاشياء المحزنة

قالت هيزل هذا ما فعله دائما

قال جورج هذا هو المطلوب من حبيبتي

وهنا اجفل. اذ دوى صوت بندقية في راسه.

قالت هيزل اه. بمقدوري ان اقول انه صوت

دوي

قال جورج بوسعك ان تعيدي قولك

فقالت هيزل اه. بمقدوري ان اقول انه صوت

دوي





لقاءات

سعد أردش



المعائد التي المرح بـثوق:

- * الحنجرة التي خنقوها.. عادت تفرد
- * حين عارضت... قالوا لي: الجزائر تطلبك
- * لا توجد ازمة نص.. بل ازمة حرية!
- * حين نجح مسرح المقهى.. منعوه

ما بين عامي ١٩٥٧-١٩٦١ وحصل على دبلوم
الأكاديمية الوطنية في الفنون المسرحية.
بدأ مرحلة الاحتراف الحقيقي بعد عودته الى
مصر وقام بتأسيس (مسرح الجيب) او المسرح
التجريبي لحساب وزارة الثقافة في مصر.
سعد أردش هو اليوم علامة من علامات المسرح
شخصيته لا تخلو من «دراما» والحوار معه
يحيوي جديدا باستمرار. استوقفته (اسفار)
في باريس.

كانت دراسته التأسيسية في مصر، في المعهد
العالي للفنون المسرحية سنة ١٩٥٢ وتخرج في كلية
حقوق عين شمس عام ١٩٥٥ وبدأ رحلة الاحتراف
نصف الهاوي واحداً من مؤسسي (المسرح الحر)
سنة ١٩٥٢ وكانت هذه الفرقة هي التي حملت
عبء نقل المسرح من الاطار الاستهلاكي الامتاعي
البرجوازي الى الاطار الجاد الجماهيري الايجابي
التوجيهي
حصل على بعثة للتخصص في الاخراج في روما

المسرح العراقي. والمسرح التونسي. والمسرح العربي دخلوا في هذا التناقض ايضا. واضطروا الى ان ينزلوا او يعزلوا انفسهم او يهجروا ارض مسرحهم العزيزة الى مكان ما سعيها الى المحافظة على (امخاخهم) وعلى العودة الى مواصلة الطريق. وبهذا الشكل ترتب على تناقض مع السلطة بوجه عام وبوجه خاص في زمن السادات اني هجرت او هُجرت الى الجزائر لمدة اربع سنوات.

○ في اي عام كان ذلك؟

من ٧١ الى ٧٥ ثم عدت الى مصر لاشراك مرة اخرى في الحركة المسرحية المصرية. ثم هاجرت او هجرت ثانية الى الكويت عام ١٩٧٧. وما انذا اعود لبدء مرحلة جديدة

○ الملاحظ ان المسرح في عهد السادات

اصيب بهبوط سريع.

- بهبوط المسرح المصري هبط المسرح العربي
- والغريب المسرح الكوميدي او اسميته
المسرح الاستهلاكي. احتل بسرعة مكانة المسرح
الحاد

- انما العود الى مسرح المعده عودة جديدة
في عالم المسرح بعد شيئا من النقد السياسي ولكن
بتجريب تجريبي وب عقلية (الجمهور عاوز كده)
وبتمت بحسب وبكات فجة. هل هذه مرحلة وما
هي نتائجها على المسرح المصري وعلى المسرح
العربي بعامة؟

- ياسيدي ان تاسيس المسرح التجريبي كان رحلتنا
الكبرى ولم اكن وحدي في هذه الرحلة. وانما كنا
جيلا اصبح الان يطلق عليه جيل الستينات.
وعندما يذكر هذا الجيل ستجد قائمة طويلة من
رجال المسرح في مصر يعملون في المغرب العربي وفي
العراق وفي الكويت. هذه الرحلة الكبرى التي
بدات في اوائل الستينات اعطت لمصر. والعالم
العربي مسرحا سياسيا اشتراكيا قائما بالدرجة
الاولى على العدالة الاجتماعية. ووسيلة تحقيق هذه
العدالة الاجتماعية انقلاب فكري وضعت بذرته
ثورة ١٩٥٢ وميثاق عبد الناصر.

لقد استطاع هذا الجيل في الستينات وانا احد
اعضائه ان يبني مسرحا سياسيا نستطيع الان ان



لغريد فرج. يوسف ادريس. سعد الدين وهبة. حيل اسعد. يوسف

○ بعد ٣٥ سنة مسرح كيف برى سعد ادريس
نفسه
- ارى نفسي باختصار رجل مسرح عانى كل مشكلات
المسرح العربي. الفكرية والاقتصادية والادبية
التأسيسية مع هذا الجيش من رجال المسرح
العربي في الاقطار العربية كلها.

وبصرف النظر عن اين تعلمت واين درست واين
تخصصت احسب ان اهم ما اثر في تكويني انني
نشأت في اطار مسرح استهلاكي ملكي في بدايات
حياتي ثم وجدت نفسي احمل مسؤوليه نقل هذا
المسرح من الاطار الاستهلاكي الرجوازي الملكي الى
اطار ثوري جماهيري ينادي بالعدل الاجتماعي من
خلال الثورة الاشتراكية في ١٩٥٢. ومن خلال مفادي
الميثاق التي وضعها جمال عبد الناصر. ومن خلال
كفاحنا نحر الجيل المهم في تاريخ مصر وهو جيل
١٩٤٦ بعد هذا لاحاجة لي للتعليق على
التصادمات والتناقضات التي ترتبت على هذا
الطريق. فقد تناقضت وغيري كثيرا. هذا لا يحدث
فقط في المسرح المصري وحده ولكن كثيرا من رجال



عبد
الحل السلمي

بغداد في كنت، أو يشاهد في شرطه القديس أو
تسمعه في الإذاعة.

من كتاب جيلنا، نبدا بنعمان عاشور، وتأتي
وراءه أسماء سعد الدين وهبة، ولطفي الخولي،
الفريد قرج، ونجيب سرور، ويوسف ادريس،
وميجانيل روضر سلسلة طوبى من الأسماء التي
بنت مسرحا سياسيا فكريا جادا قائما بذاته

وعندما جاء السادات الى الحكم، كان يحمل في
حيده ثمة بندو محفوظ بكل المعطيات السياسية
والاقتصادية والعسكرية بصا اسي دخلها عبر
ارض مصر ولقد سببه منذ بلحظه الأولى الى ارض
المسرح السياسي الفكري لدى وديده للسميت من
مقاومة على بقية معتبرته مصر وسهوية وانما
سيفف عنه توقف المعارضة وحصل ذلك وقد

المسرح يقف منه موقف المعارضة
○ كيف كان ذلك،

- في لحظة الاصطدام الأولى كد
بقومي في مصر وكاتب على
(عفاريت، مصر الجديدة) لعلي سالم احراج
الشرقاوي وكنت اعد بعدها مسرحية باب
لمحمود دياب وهو احدى اعضاء
قائمي ان اذكر اسمه، وعلي سالم
مطاول بعد الحسم بان
السرفوي فحدث حوار بيني وبين
القادر حاتم وكان يومها نائب رئيس الوزراء ووزيرا
للثقافة والاعلام وقد الحوار باسم السادات
وحلاصته حوار ان المرحلة التي بداها السادات
لاحتفل المسرح السياسي، انما يراد لها ان يعود الى
المسرح المرجوازي الاستهلاكي (مسرح اولاد
الفقراء) فعندما اصطدما في الراي قال لي بالحرف
الواحد (الحرث تطلبك) كانت هذه الدابة وكنت
واقفا ان الفصية لن يقتصر على سفري ولكن سيهدم
مسرح الستينات بمفعول، وقد كان

○ ولماذا تحلست انتم جين لسيئات عن المسرح
الجاد وتركتموه للهدم؟

- لا بحر لم يتحل، وانما اضطررنا الى البحر بحكم
السلطة

○ ومن هنا يأتي الاتهام، انكم ارتضيتم اساليب

السلطة وتخليتم عن المسرح، وسافروا الى الدول
العربية طلبا للسلامة،

- دعني اقل لك بصراحة، لا اعتقد ان هناك فنانا
عربي او عبقا عربي يحصل ان يعرض خارج ارضه
مهما كانت الظروف صعبة وعسيره ولكن لفحصه
من وجهة نظري واعتقد انما انصت وجهة نظر
الاحود رحل مسرح المهاجرين في مدخل او في
الخارج) هي حجم القدرة على التعبير، انت

على سقوف في مدخل و
في او مطالب في الاقل بان تعبر بدماغ
تدا مستحيل لذلك كاتب الهجره
السلطة، والامتل، والحل الوحيد
في الاقل بان تعبر بدماغ
كر رحل مسرح

ولبعد الى الموضوع، ان الشيء المنطقي
واعلمي ان المسرح جهاز يدخل في اعمده
لموضوعه للمجتمع ولاسيما ان يبقى عبر
منازله بحرر يهد الفصية الاجتماعية عندما
يتحول لمجتمع من مجتمع اسراكي (انه كانت
الصعوبات التي نبحارها الاستركية وايه كانت
الاحطاء التي تريكها مدعو هدد الاشتراكية) في
مجتمع رأسمالي حر وعندما يراد للاقتصاد في هذا
لمجتمع ان ينفصل من اقتصاد موجه باسم اعدائه
الاجتماعية واعاد يوزع الثروة الى اقتصاد مفتوح
رور ان يكون لهذا الانفتاح الاقتصادي انه مقوم
نفسى على النسيه الاجتماعية بظفها بالاعتمادية
وعندما يراد ان تحل مشكلة كالصراع العربي -
الصهيوني بحظه سريعة تكلوها مفاوصت
ومحاولات تستغرق عشرات السنين بحاسبا للحرب



عادل امام

يقف هنا على الإقل

ان الجمهور الذي يدعم المسرح الاستهلاكي اليوم ليس هو الجمهور الذي شارك في بناء مسرح ستينات.

○ لقد عملت في بعض الدول العربية. هل لك ان تحدثنا مثلا عن تجربتك في الجزائر؟

- تجربتي في الجزائر كانت تجربة رائدة، من حيث كانت فرصتي الأولى للاطلاع على حضارة هذا الجزء الكبير من الامة العربية والذي يسميه المغرب عروبي وسعدت كثيرا من الحالة الخاصة لشعب الجزائر بخاصة في مايتصل باللغة العربية كنت اسوم بتدريس المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية في برج الكيفه) ولا احثك عن تفاصيل تجربتي في الجزائر. سنطعن ان اوكد ان الية كانت شديدة الصعوبة. اختيار العقلة مهما كانت الاسباب

وحرر تعلم يقينا من فراء التاريخ ان الشعب الجزائري قد وقف وقفة النطل ليس في وجه العسكرية الفرنسية وحسب ولكن في وجه الحطة الفرنسية بصا بتحطيم الشخصيه العربية الدببية والبعويه في الجزائر هذه التجربة بعد دأها انرت كثيرا في معوماتي ومدتي بروح حديده من حيث اني رجل مسرح عروبي اما لاحقي ان معركة العروبي او ماسمي بنورة العروبي. انذاك ما تزال تلك وانر معلوماتي عن المسرح الجزائري لا تسر. فقد قيل ان المسرح الجزائري تقوقع وحلت معظم فرفه وانه اذا ما قدمت مسرحية واحدة في العام فذلك فصل من اسه هذا شيء خطير لان الفترة التي امصيتها في الجزائر في اوائل السبعينات شهدت ثورة مسرحية على مستوى القطر الجزائري وفي كل المدن الجزائرية وتخرج في هذا المعهد جمع كبير من

وايثاراً للسلام وعندما تتدخل هذه المتغيرات على مجتمع ما. لابد ان يهتز مسرحه، ولا بد ان تنمو طبقات طفيلية جديدة من هذا المتغير الاقتصادي وان تعرض هذه الطبقات الطفيلية الجديدة مسرحها وتنافتها والامها هذا شيء علمي وتاريخي ودعنا نرجع الى الحروب العالمية، الحرب العالمية الأولى فرصت تنافتها والحرب العالمية الثانية فرضت تنافتها وتيارات العصب الموحودة في المجتمع العالمي تفرض نوعا جديدا من الثقافة فامر طبيعي جدا، اذن ان يتحول المسرح من ه المتصاعدة الجادة الى مسرح «معدى» ا، يقول بربخت

○ هل تعدّ مسرح عادل امام مثلا افرارا لما تحدثت عنه؟

- دعنا نتحدث عن «احمد عدوية» و «كتكوت الامير» ياغريزي عادل امام يقف في النهاية هنا هنا منحزما اما دعنا نتحدث عن بعضه حدد عروب وكتكوت الامير. عن هذا الركام من المسرحيين والافلام والمسلسلات التلفزيونية. سر سعد علمها المليارات من دون ان تقدم كلمة سرية: المرة

○ بعد ان ارسبتم اسم حبل ستينات «مادام» مسرحيه واضحه ومفترمه كيف من جمهور سهد السهولة الظاهرة الجديدة وما تفسيرك لاقبل الجمهور على هذا الشكل من الفن؟

- جمهور مسرح الستينات يقف دائما مهاجرا ومبغزلا

○ انت ترى اذا ان من يرتاد المسرح اليوم هو جمهور غريب عن جمهور الامس، جمهور جديد؟

- نعم، انه جمهور جديد، غريب في حين ما يزال الجمهور الحاد وبخاصه الاحبال الحديد من سبات الجامعات منعطشا لعودة المسرح الجاد وانا رابت ظاهرة تعد مدعاة للتفاؤل في هذا الطريق العرض الذي قدمه علي سالم وبور الشريف في لاسكندرية حظي باقبال الجمهور الذي تفاعل تفاعلا كاملا مع كلمة علي سالم ومع الاداء الناعم الحميل لبور الشريف هذا دليل على ان جمهور المسرح الجاد ما يزال موحودا ومترفعا ومتلهفا للمسرح الذي يريد.

الشباب كان يستطيع ان يحمل لواء مسرح عربي مغربي جزائري رائد لذلك اظر ان الاهتزاز الذي اصاب مصر، ادى الى اهتزاز الاشقاء في كل الارض العربية.

○ هل لنا ان نتحدث عن المسلسلات التلفزيونية العربية، الا ترى ان هذه المسلسلات تعمل على التقارب والاتصال بين الفنانين العرب؟

- دون شك هذه ميزة وانما تبقى ميزة شكلية لان ليس العبرة بالانتقال الشكلي، العبرة بالكلمة هذا الركاب من المسلسلات التلفزيونية ماذا تقول علي

ارض الوطنية، او على ارض القومية العربية، وماذا يقدم للانسان العربي، المساهمة الفكرية التي يقدمها للمجتمع العربي، سواء بخصوص ازمته

المحلية في وطنه او بخصوص ازمة عربية على مستوى التراب العربي، لاشيء يحدث في مجتمعات مسلسل من فئة مسلسل بحور التي تتولى طلبة فالموزع يفرض سياسته عليه، ويجرب من هو "هيد"

نحن نلمس نقطة مهمة جدا اما تحدثت عن الطبقة الطفيلية التي تروج لمسرحها وثقافتها في مصر، دعنا نتحدث الان عن رؤوس الاموال العربية التي تخطط

للثقافة العربية وللتلفزيون العربي والمسلسلات العربية لتؤسس نوعية جديدة تافهة منهترنة من الفن هذا الفن ينتقل به الفنان من قطر الى قطر والذي هو من وجهة نظري غير مجد وقد يكون ضارا

○ نعود الى اعمالك، ما الشكل المسرحي الذي نحد نفسك فيه؟

- ان من العسير ان يفصل الشكل عن المضمون في العمل المسرحي كما ان من العسير ان يفصل الشكل عن المضمون في العمل الفني ايا كان اي اني عندما

اتناول مسرحية لبريخت، لاستطيع ان اغير شكلها ولا ان افصل مسرحية "بريخت" عبارة عن بنية تتضمن داخلها الشكل والمضمون فاذا غيرت جانباً من الجانبين فقد خنت هذا العمل المسرحي ولذلك لا اميل الى الحديث عن الشكل في المسرح ولست من انصار التيار المسرحي العربي الذي ينادي بالاصالة في الشكل المسرحي بحثاً عن مسرح عربي اصيل نابت من البيئة المصرية او المغربية او السورية او العراقية، انا لا اوافق على هذا لان هذا شكل اعرج للتطوير وعندما ابحث عن مسرح اصيل فليس الطريق السليم هو البحث عن مسرح "السامر، او «مسرح الحلقة، او «مسرح كذا»

والا فهناك

خطورة ان ابقى دائماً تحت سلطان الشكل والمسرح ليس شكلاً واما هو بالدرجة الاولى كلمة واما مؤمن بالظرفية التي تقول عندما يقف فنان ويؤدي الكلمة في تجمع ساسي حيا هيري يستمع ويتفاعل مع هذه الكلمة يتحول المكان الى مسرح، سواء كنا في الحقل او في رصف سماء او في حارة او شارع او مصنع او في مدينة مألوفة عتيدي ليست في الشكل وانما في النية والمضمون. وفي اعتقادي ان كل عمل مسرحي ساسي مثله، كما ان كل عمل مسرحي ينادي اسلوبه.. لا ادري اذا كنت قد اجبت.

ان الجواب واضح عن السؤال الذي كان يدور في ذهني عن التيارات المسرحية الجديدة التي تقول بمسرح السامر والعودة الى التراث لصياغة نص مسرحي.. وماشابه..

- ليس هناك ما يجمع ابدا ان اضع عرضاً مسرحياً في شكل "مسرح السامر" او «مسرح الحلقة» او «مسرح الحكواتي» بشرط ان الهدف الاساسي عتيدي ليس ان احقق هذا الشكل او ذاك اما لاستطيع ان افرض شكلاً مسرحياً محدداً واحداً ثابتاً على كل التراث المسرحي الاساسي لاستطيع ان اضع (الملك لير) في نفس الشكل نفسه الذي اضع فيه (الانسان الطيب من سنشوان) او (دارد الطباير القوقازية)؟



بريخت

ممثل منهم هو مؤسسة انسانية. له ارادة وله ثقافة وله مذهب
ومنهج اقتصادي وسياسي واجتماعي.
والمخرج مضطر ان يتفهم هذه المجموعة بمذاهبها
كلها اساليب ادائها ومعتقداتها الدينية
والاقتصادية والسياسية جميعا وان يحاول ان
يطوي هذه الارادات بذكاء وان يستخرج منها
افضل شيء في ادائها وفي فكرها ليقدم العرض
المسرحي. هذه حقيقة عملية من اشق عمليات
المخرج.

والمخرج يجب ان يكون استادا للاداء بالنسبة
للممثل من دور ان يؤدي (واضع خطأ احمر تحت من
دور ان يؤدي) والا حرج الممثلون صورا شائنة من
اداء المخرج

ولكني اعتقد ايضا ان مجموعة الممثلين هم
الاساس بعد الكلمة هم حملة الكلمة في النهاية.
وهم اساس الاساس في العرض المسرحي
وسيطه مسرحية وكلمة جيدة ان تقدم مسرحيا
حدا يصرف بصر عن الاطوار التشكيلي من
اشياء هي ودانس. وثلاث ومؤثرات صوتية
موسيقى و... الخ

من هو المخرج المسرحي الذي تحترم عمله
- هو مخرج محتر الذي يحسن اختيار النص من
وجهة النظر الى قضايا الجماهير وذلك الذي
يستطيع ان يمتح النص من خلال اختياراته ومن
خلال ثقافته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية
والفنية أقصى جهد. وان يجعله امتع حياة من
خلال الجماهير وهذا شيء صعب التحقيق صعب
حدا.

* هناك مشكلة دائمة مطروحة بين رجال المسرح
وهي: مشكلة النص المسرحي، مارايك؟

- مدامت هناك قضايا اجتماعية فليست هناك
مشكلة في النص المسرحي واما غير مؤمن بما يسمى
بازمة النص. فحسن عبدا البصوص ابتداء من
«اسحبوس» ملكنا ولعاية هذا اليوم. هناك عشرات
الآلاف من البصوص ومنها المناسبات التي تعبر عن
قضايانا المطروحة انيا

* هذا صحيح ولكن النص المسرحي العربي

○ هل تؤمن بالمخرج المؤلف؟ اذ ان هناك
الكثير من المخرجين الذين يقولون «نحس نعيد كتابة
النص المسرحي» كيف تنظر انت الى النص عندما
يكون بين يديك؟

- انا احترم النص، واحب ان يكون هذا النص
مكاملا قبل ان اوافق عليه حتى ولو شخصي الامر ان
احلص الى المؤلف بصع جليسات وان يسهل الى
بعض التعديلات التي يجريها المؤلف بضمه بدءا
تفاهما هذه هي القاعدة ولاشأن من ثقافة
استثناءات. فاذا كان بيدي نص يستطيع ان يحرر
سبه بعض التدخل من دون ان يعنى نفسي كثيرا
المؤلف فلامانع لان المخرج من وجهة نظري ليس
مؤلف مجرد ولكنه خالق بحر لاستطيع ان ندعي
لنخرج حق المؤلف او العكس ولكن عليا ان يؤمن
بالتخصص الدقيق. مع احترام الهوامش الانسانية
لبائته من قاعدة المشاركة بين المجموعة المشتركة في
كوس العرض واعتقد ان العرض المسرحي هو
نتيجة تفاعل من الجهود تبدأ من المؤلف وتنتهي
بالمخرج ثم يدخل فيها مجموعة التشكيليين
والممثلين والراقصين واخيرا يشارك الجمهور في
صدعة هذا العرض بحضوره ومشاركته ورائه
واستقباله او رفضه لهذا العرض فالعرض المسرحي
ان ليس ابتاعا ذاتيا ولا فرديا وانما هو مشاركة
هذه الافكار والمواهب كلها

○ كيف تعمل مع الممثلين مخرجاً؟

- اه ربما تكون هذه اصعب فقرة في عمل المخرج
لانها تتصل بالتفسير من خلال مؤسسات اساسية كل



علي الراعي
جيل النقاد الكبار

مطلوب ايضاً:

- النص العربي مطلوب ولكن الكاتب العربي ايضاً يهتز مع اهتزاز المجتمع العربي فاذا قلنا ان المسرح العربي تآثر بالتغيرات المصرية العربية فالكاتب العربي تآثر بقضية كذلك صعوبة التعبير والحرر على حرية التعبير في اشكال مختلفة لقد توقف الكاتب العربي عن العطاء في السبعينات لكنه مامات او انتهى او تخلص. مدليل اني اقرا في الثمانينات بصوفا عظيمة حدا لجيل جديد بارع ومفكر من كتاب المسرح. اسمي منهم مثلا. محمد السلموسي. ويسري الجندي. وغيرهم كثيرور يكتبون الان مسرح الثمانينات اذن فالكاتب موجود ولكنه كان محروما من التعبير او غير قادر على ان يدفع بتعبيره خارج بيته او خارج مكتبته وحالما تغير الحال واصبحت هناك سعة معقولة من حرية التعبير وحرية الحوار وسعة معقولة من الديمقراطية طهر الكاتب مجدد و على نفسه من القصة اذن ليست ازمة مؤلف ولا رسالة وليس ازمة تعبير. ازمة حرية

- لقد فمت نادوا وحيدة اعز فيها منها دورى في (لاتطفي الشمس) وربما كان هذا الدور عنصرا اساسيا في علاقتي بالحماس حتى الان ولو انه مرت عليه عسرون سنة ومنها دورى في مسرحية بعنوان (الحصار) لمحاتا رومان احراج حلال الشرفاوي بدور في مسرحية (التيكونا) لسوفكليس حيث تمت تمثيل شخصية (نرسياس) وكانت من احدى شخصيات اسادورى عند الهادى في (الارض) بعد اربعة اشرفاوي ومن اخراجي ايضا بعد ان عدت الى مصر سنة ١٩٦١

« والمسرحيات التي تعز بها اخراجا »

- شي سيرة مسرحها عن وجه الخصوص مسرحية (العه النهائية) لصامويل بيكت التي افتتحت بها مسرح الجيب عام ١٩٦٢ ثم مسرحية (ياطالع الشحره بتوفيق الحكيم في مسرح الجيب ايضا ومن المسرحيات التي اعز بها جدا. (السبنسة) و (سكة السلامة) لسعد الدين وهبه. (المخططين) ليوسف ادريس. (باب الفتوح) لمحمود دياب. (عسكر وحرامية) و (الدر والريشور) لالفريد فرج ومسرحية (الحد يدخل الفريه) عن قصه لسعد مكاي.

ومن المسرحيات العالمية التي اخراجتها في المسرح المصري. اعز كثيرا بـ (الذباب) لسارترو (الاسار الطيب من سنشو ان) و (دائرة الطاشير القوقازية) لبريخت.

اجرى الحوار

* سميح حنا *

« هناك مشكلة النقد المسرحي في مصر حيز سحرور نقاد المسرح بالتقصير. والى المسرحى فيه المسرحيين بالتقصير. من حيث سيرة المسرحيين تنظر انت الى النقد المكتوب في الصحف

- مايقوله عن المخرج وما نقوله عن المؤلف يقال بالصورة عن النقاد لانه عندما يهتز المسرح بناء بنواري المؤلف اولا ويتوارى المخرج نسب ويتوارى الناقد ثالثا ويهرب الجمهور رابعا

فالنقاد موجود. ولكن ماذا ينقد اذا لم يكن هناك مسرح يستحق ان ينفرج المرء عليه ويعمل قلمه فيه. هذه هي القضية ولكني اؤكد لك ثقاوي بصدق الاشياء الملموسة فحين يصدق مجموعة جديدة من النقاد اذا كما يقول انه مثلا في الستينات كان هناك حمل من النقاد العظماء «محمد مدور» وعند القادر القط» و «علي الراعي». ولاشك بان هذه المرحلة ستند نقادها ايضا

« ماهو احب ادوارك لنفسك كممثل »

كاظم حيدر

ريادة وابداع



الجمالية. ونظرتة العميقة للحياة فقد جسد فيها
جدل الصراع بين الاضداد. وكشف ببراعة استاذ
عن القيم والمثل العليا لملكة الابداع والخلق
ان مسيرة الفنان كاظم حيدر التي بدأت في مرحلة

قبل ان يعادر كاظم حيدر مرسومه. الى المستشفي.
بساعتين فقط ترك اخر بصمات فنية له في لوحة
استوحى فيها معنى (الطولة) و (الاستشهاد)
ورغم ان اللوحة لم تكتمل يرى من ينظر انها
تفصح عن اسلوب الفنان الراحل. وفلسفته

وولد في بغداد عام ١٩٣٧

كان في معارض عامة عديدة ومعارض جمعية الفنانين العراقيين وجميع معارض

في العام لاتحاد التشكيلين العرب

قام أكثر من ثمانية معارض شخصية

منه عدد من معارضه



سنتين من حضور مؤروث العربي وخبرة التجربة المعاصرة هذا الانجاز الكبير في مسيرة الرسم المعاصر يوازيه دراسات تاريخية ونظرية وجمالية ونقدية، تجتهد برؤى الكبير.. وهي دراسات تمثل بدنيته الفكرية لهيلا، كما تمثل الجانب الاخلاقي من رسالته في مسيرة التشكيلية.. انها تمثل تكامل سمات المبرع الكبير وحساسيته، وحرصه استاذًا وموجهًا

ان هذا الذي نؤشره هنا، ونمر به سريعًا، ينتظر البحث والتحليل والدراسة فخر كاظم حيدر، وحياته ومسيرته بعمامة ترتبط بروح الاسداع التشكيلي العراقي، حاضرا ومستقبلا لان كفاحه على مدى حياته (١٩٣٧ - ١٩٨٥) يدخل الصميم في بناء محتوى الاصاله لتجربة الفنان العراقي ومشروعه ببلورة خطاب فني شامل

من هنا تبقى دراسة هذه المسيرة جزءا ضروريا في تقدير رصانة المعالجة الفنية ودقتها وعمق الرؤية وقبل كل شيء اخلاقيات المطلق الابداعي، واصلاته التعبير ودرجة الاستشهاد ان يشكل هذا التاريخ سيرة كفاح انتهت بالموت لكنها بدأت حقًا لان تراث الراحل، دخل حياة الاسداع، وكل جديد ينجز

احمسيات مع الرواد الكبار وسمي بسحب في اواسط الستينيات في ملحمة (الشهيد) ولقي حبيب باعماله التي رسمها في مستشفى وهو مواحه حتمية الرحيل الى العالم الآخر، اعلم، سر رئيس اي تصور عنه، كما قال في اخر حبه او مشهور به، قصيرة نسبيا تجاه الافكار التي اثارها في مسيرة الفن المعاصر في العراق فقد اثار عدة منازعات منها مايتصدي لمحتوى اصالته، والحدائق، والتجديد ومنها مايبخص الاسلوب والعمق الانساني واستلهم صراع الانسان الدرامي ضد القبح والمجهول

ولعل في مقدمة المشكلات التي درسها مشكلة (الزمن)، ان الانسان، من منظور كاظم حيدر، يتوخي في كفاحه تأسيس حريته وكرامته وعدله وفق قانون الحرية وعلى هذا الاتجاه اظهرت اعماله الفنية قوة الاضداد، ومعزى المحتوى الدرامي ذلك لان مسيرة فنه بشكل عميق عكست نظرته وحياته والمحيط الحضاري الوطني والانساني معا، ان نقض هذه السلسلة من الادعاءات عنف عالميا، وعنفا عالميا الداخلي ايضا وفي الحالتين كان اسلوبه التعبيري، والرمزي والواقعي الحديث يكشف عن معنى الريادة ببلورة الاسلوب الذي

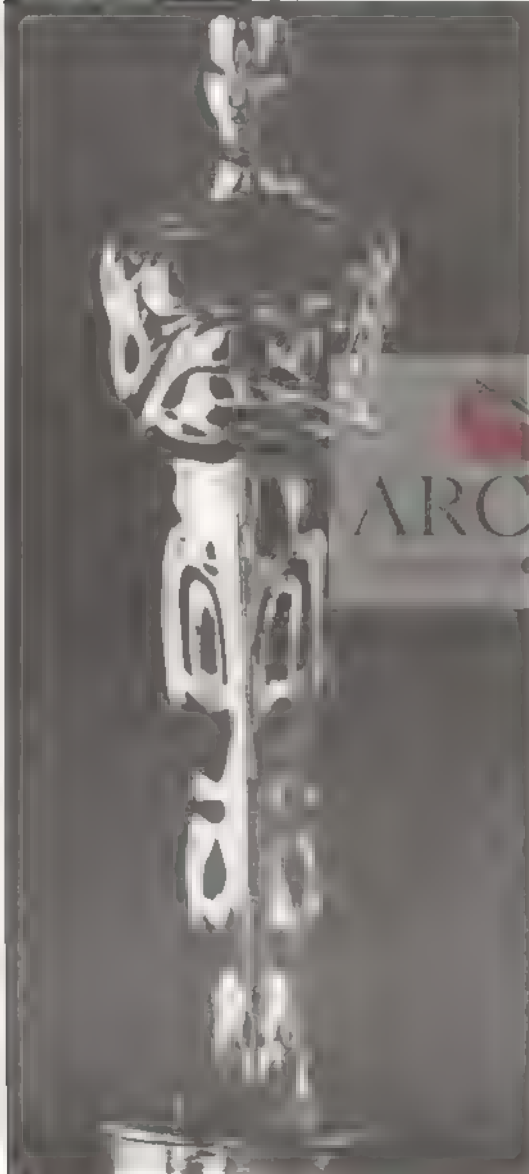
الاولسكارات.. خارج افريقيا

علي زين العابدين



من فروع السينما وتكون طريقة الاقتراع بالشكل
التالي
المخرجون يختارون افضل مخرج
والممثلون يختارون افضل ممثل.
المصورون يختارون افضل مصور
وهكذا

حاربه الاوسكار



لن تكون جائزة الاوسكار - بالنتيجة - ذات
اهمية قصوى. بالنسبة للسينما العالمية. لأن هذه
الجائزة امريكية محلية محضه قد تشمل بعطفها
فلما اجنبيا واحدا تمنحه رضاها طيلة العام
ولن يكون لهذه الجائزة ايضا اي تأثير ملموس
على شبك التذاكر مادام الفلم الذي منح جائزة
واحدة ام اكثر لا يتناغم مع عواطف الجمهور التي
رسمت سلفا من قبل هيئات الانتاج
وقد نشاهد ان فلما ما قد منح الجائزة لترسم
صورة تمثالها الشهير على «شيت» الفلم او اعلاناته
من اجل استقطاب فئة خاصة من المشاهدين الذين
كانوا يلاحقون اخبار النجوم ويتفاعلون معها مع
علمهم المسبق ان هذه الاخبار مقبركة تماما
ولكن من هو «اوسكار» ولماذا سميت الجائزة
باسمه؟

قبل هذا وذاك متى منحت الجائزة لأول مرة؟
في سنة ١٩٢٧ منحت اكاديمية السينما الامريكية
«على وجه التحديد اكاديمية فنون وعلوم اسيت»
مجموعة من الجوائز بعد ان اجتمع ٣٦ فردا من
المهتمين بالسينما والعاملين في فروعها المختلفة
كان الهدف من الجائزة هو الاعطاء للعن
السينمائي

وقد حصل فلم «اجنحة» من بطولة كرى كوسر
جائزة احسن فلم امريكي لعام ١٩٢٧-١٩٢٨. في
حين حصل المخرج فرانك بورزاك «على جائزة افضل
مخرج عن فلمه «السماء السابعة» مناصفة مع
المخرج «لويس ميلستون» عن فلمه «ليلتان
عربيتان»

حائزة التمثيل لنفس السنة منحت للممثل «اميل
جاييس» عن تمثيله فلم «الامر الاخير» في حين
منحت جائزة احسن ممثلة لـ «جانيت كايبور» عن
فلم «السماء السابعة»

وحائزة الاوسكار تمثال مطلي بالذهب يبلغ طوله
١٣ انج.. وقد اطلق اسم «اوسكار» على الجائزة
عندما صرخت احدى السكرتيرات وتدعى «ماركربت
هاريك» ان تمثال الاكاديمية يشبه عمها «اوسكار»
حاليا يقوم اكثر من ثلاث الاف فنان وهني باختيار
الافلام الفائزة عبر اقتراح سري يسمح لـ ١٣ فرعا

الاحتجاج وذلك في سنة ١٩٧٠
وعادة ماترافق عملية منح الاوسكار ضجة
اعلامية كبيرة قد تساعد فيما بعد منتجي الافلام
الفائزة على تصدير افلامهم وبيعها في داخل امريكا
 وخارجها
وقد تثير جوائز الاوسكار ضجة داخل الولايات
المتحدة بسبب المفاجآت التي قد لايتوقعها احد
لكنها في النهاية تعبر - مهما قبل عن الطريقة
الديمقراطية لمنحها - عن السياسة الامريكية وعادة
مانشجع الافلام التي تتعامل بشكل ايجابي مع هذه
السياسة

وللصهيونية العالمية تاثير قوي على جوائز
الاوسكار فكتيرا ما تمنح هذه الجائزة لبعض
الافلام التي تؤيد قيسام الكيان الصهيوني او
تستعرض - بشكل مزيف - تاريخ اليهود

ويعتبر بعض الممثلين ان حصولهم على جائزة
الاوسكار بمثابة حلم يحققونه في حياتهم ولم يمح
«هنري فوندا» مثلا هذه الجائزة الا في فلمه الاخير
وهو «البحيرة الذهبية» ولم يستطع استلامها
بسبب مرضه. في حين منح هذا الممثل الكبير عدة
جوائز اميركية لعل في مقدمتها جائزة المعهد
الامريكي للسينما

الممثلة «كريكا كاربو» لم تحصل على جائزة
الاوسكار على الرغم من انها منلت اهم واعظم
الافلام. في حين حصلت على الجائزة - ممثلات مثل
«بيتي ديفنر» و«جين كراوفورد»

اما بالنسبة للرجال فقد حصل عليها ممثلون
مشهورون مثل «مارلون براندو» و«همفري بوكارت»
وقد رفض استلام الجائزة الممثل «جورج سي
سكوت» عن دوره الشهير في «باتون» كتعبير عن



الممثل جورج سي سكوت الذي رفض الاوسكار سنة ١٩٧٠ عن دوره في فيلم باتون



هنري بوعارت اوسكاري من رمل

والصهيونية

وعلى سبيل المثال لا الحصر فقد منح فلم من
حور، الذي أخرجه «وليام ويلر» سنة ١٩٢٩ ومثله
شارلتون هستون «أحد عشرة حاضرة» في «عشوع
جوائز الاوسكار البالغة ١٣ جائزة في حور» ان
الفلم وموضوعه قد انتجا لعدة مرات يذكر منها تلك
التي انتجت في سنة ١٩٠٧ و ١٩٢١

اما عن جوائز هذا العام والتي وزعت في يوم
الثلاثاء المصادف ١٩٨٦/٣/٢٥ فقد منحت سبعة
منها للفلم الأمريكي «خارج افريقيا» للمخرج
«سيدني بولاك» والمأخوذ عن مجموعة من الكتب
للمؤلفة «كارين بليكسن» والتي نشرت تحت اسم
«مستعار هو» «أسحق دينسن».. هذه القصص هي
«خارج افريقيا» و «طلال العتب» و «رسائل من
افريقيا».

احسن فيلم، الصوت، التصميم الفني، التصوير
السينمائي السيناريو الموسيقي افضل مخرج

كل هذا لخارج افريقيا

ماذا تبقى للاخرين

الممثل وليام هارت فاز بجائزة افضل ممثل عن دوره في
فيلم قبلة المرأة العنكبوت



مارلون براندو الاوسكاري القديم

جيم الدين بيج فاز بجائزة افضل ممثلة عن دورها
في فيلم رحلة الى بونتيبول

كسب دور «ميسي» بجائزة افضل ممثل مساعد
عن دوره في فيلم سبرغه

ونزل المسبة جليكا هيوستون «ابنة المخرج
المشهور حور» هيوستون «جائزة احسن ممثلة

مساعدة عن دورها في فيلم «شرف بريزي» الذي
اخرجه والدها ومن بين ٢٦ جائزة اوسكار حصل

الفيلم الارجنتيني «القصة الرسمية» على جائزته
احسن فيلم اجنبي

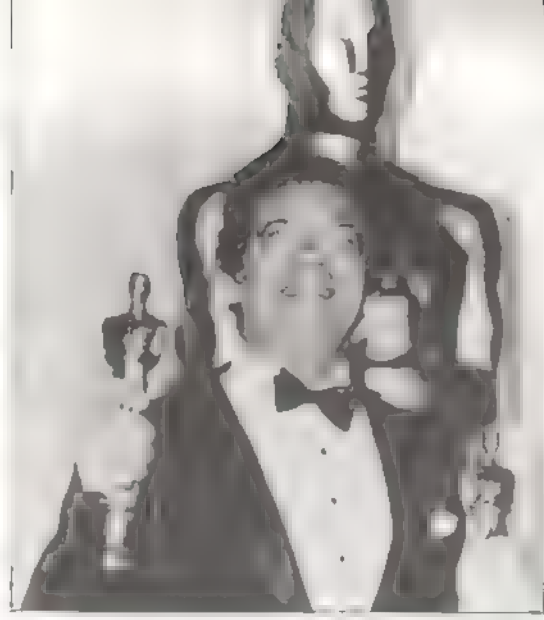
وقد جاء فوز الممثل وليام هارت بجائزة الاوسكار
لاحسن ممثل عن دور السجين السياسي المصاب

بالشدود الحسى الذي اداه في فيلم قبله المراد
العنكبوت لهنكونر باينكو والفيلم براريل الاناج

وكان هارت قد فاز بخارده احسن ممثل في مهرجان
كان السينمائي في العام الماضي

اما الممثلون الآخرون الذين رسحوا لنيل الجائزة
فهم هاريسون فور «الشاهد» وجيمس جارنر

قصة مورفي «وجاك نيكلسون» «شرف ال بريزي»
وحور فويت «نظار الهرب» وفارت الممثلة حير الدين



سيدني بولاك - جائزة الاخراج

مرشحة لنيل الجائزة فهي «اللون القرمزي» لستيفن سبيلبرغ و «قبلة المرأة العنكبوت» لهكتور بابينكو و «شرف ال بريزي» لجون هيوستن و «الشاهد» لبيتر وير.

وفاز بجائزة الاوسكار لاحسن اخراج سيدني بولاك عن فلم خارج افريقيا والمخرجون المرشحون هم هكتور بابينكو عن «قبلة المرأة العنكبوت» وجون هيوستن عن «شرف ال بريزي» واكيرو كيوسلوا عن «ران» وبيتر وير عن «الشاهد».

فيما يلي القائمة الكاملة لجوائز الاوسكار الثامن والخمسين التي تمنحها اكااديمية السينما الامريكية وقد منحت هذه الجوائز للفلام التي اخرجت سنة ١٩٨٥

افضل فيلم خارج افريقيا - اخراج سيدني بولاك

افضل ممثل - سيد هارت عن فيلم - قبلة المرأة العنكبوت

افضل ممثلة - جيمس الدين بيج عن فيلم - رحلة يومنيقول

افضل مخرج - سيدني بولاك عن فيلم - خارج افريقيا

افضل دور سبي للرجال - دون اميش عن دوره في فيلم - الشرنقة

بيج باوسكار احسن ممثلة عن دورها في «رحلة الى بوتيفول» وكانت جيمس الدين بيج قد رسحت لاوسكار ثماني مرات وخسرتها جميعها ولكنها حققت النجاح هذا العام

اما المرشحات الاخريات ان ماكرويت صلا للرب، وولي جولديج «اللون القرمزي» و«جيمسك لانغ» احلام وردية، وميريل سترينج خارج افريقيا وفاز فيلم خارج افريقيا للمخرج سيدني بولاك بجائزة الاوسكار لاحسن فيلم اما الافلام التي كانت



وليم هارت - جائزة التمثيل



جيمس دين بيج - ممثلة صالحة الاوسكار - حائزة التمثيل



ميريل ستريب

افضل مؤثرات خاصة - صوت العودة الى المستقبل.

افضل مكياج القناع.

ومن حبه احري منحت جائزة اوسكار خاصة له! سوبل عن مجموع ادواره السينمائية خلال تاريخه الفني.

هذا ولد مقر انخل على الهواء مباشرة لاكثر من خمسين مدا وسأشده مايقرب من الثلاثمائة مليون مشاهد في انحاء العالم

افضل دور ثاني للسيدات : انجليكا هيوستن عن دورها في - شرف آل بريزي.

افضل فيلم اجنبي الرواية الرسمية - ارجنتيني.

افضل سيناريو اصلي وليم كيلى وباميلي والاچ وايرل والاچ عن فيلم - الشاهد

افضل سيناريو مقتبس كيرت لويديك عن - خارج افريقيا.

افضل تسجيل للصوت خارج افريقيا

افضل مونتاج : الشاهد

افضل موسيقى اصلية جون باري عن فيلم - خارج افريقيا

افضل اغنية اصلية ليتل ريتشي عر اغنية - ساي يو ساي مي قل انت قل انا. في فيلم - الليالي البيضاء

افضل ادارة فنية : خارج افريقيا.

افضل ملابس ران - اخراج ساماسى كيراكروساو

افضل فيلم تسجيلي قصير شاهد عن الحرب

افضل فيلم قصير : رحلة ولي

افضل فيلم تسجيلي قوس الفرح المتصور

افضل فيلم قصير للرسوم المتحركة اد ويدا

افضل مؤثرات خاصة - صور السريه



كيرا وسوا حادره الملاس فقط



بول نيومان - جائزة اوسكار خاصة

الغريب

سيناريو واخراج:
لويجي فكونتي



لصورة الرئيسية للفلم عند عرضه للجمهور

تمثيل

ب. كارينا
برنار بلييه
برنو كرمير
ابراهيم حجاج

مارسيلينو ماستروياسى
جورج جيريه
جك ايرلان
جورج ويلسن

يستغرق عرض الفلم ساعة و ٤٠ دقيقة.

صمم محاولات أسفار في اشاعة الثقافة السينمائية الجادة بقدم
في هذا العدد جزءا دور عن سببريولم الغريب المأجور عن روية
بالاسم نفسه للمكتب البريكامو وهو من احراج نويحي فسكونتي
ولكن لماذا الغريب دور سواد ولماذا ايضا المخرج فسكونتي

ليقضي «ميرسول» الليل بجوار والدته وهو مشتمت
الافكار بشرب القهوة ويدخن. ويلتقي في هذا المكان
اصدقاء والدته. ثم يشترك في تشييع الجنازة.
ويكون سعيدا لرؤيته للحافلة المتجهة الى الجزائر
لينام ١٢ ساعة.

يقابل في اليوم الثاني صديقه «ماريا كارديونا»
وهي الفتاة التي تعمل معه كاتبة على الآلة الكاتبة -
فيقضي معها اليوم بكامله ويذهبان معا للسينما
وينتهي بهما المطاف في شقة «ميرسول».

وتسير حياة «ميرسول» بشكل اعتيادي وكان
شيئا لم يحدث ولم يُعبر من رتادتها المملة الا
«ريمون» الذي يخبره بان شجارا قد حدث بينه وبين
صديقه ويطلب منه «ريمون» ان يكتب رسالة
لصديقه فهو هو «ميرسول» من دون اعتراض

ويذهب الى «ميرسول» يتناول الطعام مع
صديقه شرب بصل لاسماعه صوت استعانة
وصرح بظفر من شقة «ريمون» وتتدخل
الشرطة ويطلب «ريمون» من ميرسول مساعدته
والشهادة لدى الشرطة.

يوصل «ميرسول» وماريا لقاءتهما وذات يوم
تطلب منه ان يتزوجها فيكرر عليها ما قاله سابقا
وهو ان ارادت هي ذلك فهو على استعداد لان
يتزوجها.

ويواجه «ميرسول» رئيس العمل رد فعل مشابه
عندما يريد ان يعطى الى باريس لضمان مستقبله
وهكذا تصبح حياة ميرسول مجموعة من
الاحاسيس كالشعور بالحرارة والبرودة والضوء
والظلام الشرب والاكل وممارسة الحب ويكفيه
كل مايناسبه من هذه الاحاسيس انها حياته
ويتفق الثلاثة «ماريا وميرسول وريمون» على
الذهاب الى الشاطئ عند صديق «ريمون» ويدعى
«ميسون» والذي يملك بيتا صغيرا هناك

ربما لان السبب الرئيس. ان فلم «الغريب»
لفسكونتي هو اولا واخيرا قصة حب!!

وهو فلم يدفع مخرجه الى احترام العمل الادبي
بحذايره وعدم السماح باجراء اي تعديل فيه الا في
الحدود التي تبرز محاسن الرواية الاصلية فالحيل
الى الحشو من شأنه ان يشوه جمالية النص
الادبي وهذه القضية وحدها كانت منار بحث
الادباء والسينمائيين منذ مئة سنة ومازالت تلقى
الاهتمام نفسه في هذه الايام

يقول المخرج فسكونتي «ان على المخرج
السينمائي الذي يتناول عملا ادبيا ان يكون ملتزما
به وان يعمل على نقله بمضمون» واللتعه
السينمائية التي يطوعها الفسار كما نرى. وان
لايعمل على تفتيته وتدميره بحده تحويله الى عمل
سينمائي له لغته الخاصة. فيجوز لذلك عمل
«ميرسول» «بطل رواية الغريب» الذي يقدر سبب
ويدعى ان «الشمس» هي التي لاخرية على افتراف
هذا العمل الجانبي.

ولاننا قرانا رواية «الغريب» لاميركامو في مراحل
متقدمة من عمرها. ولان الذين لم يقرأوها حتى الان
يفترض بهم ان يقرأوها. فاننا سنقدم ملخصا
سريعا لاحداثها مساهمة منا في تشييط ذاكرة
الذين نسوا تفاصيلها بعد مرور زمن طويل على
قراءتها ولنقدم في الوقت نفسه شيئا عنها للذين لم
يسمعوا بها حتى الان.

تدور احداث الرواية حول موظف متواضع يدعى
«ميرسول» والذي يعلم عن طريق برقية يتسلمها
بموت والدته التي تعيش في ملجأ للعجزة وهكذا
يمنحه رئيس العمل اجازة لمدة يومين ليتم اجراءات
دفن والدته وسرعان مايركب ميرسول الحافلة التي
تجبه للملجأ ليكون في انتظار جنازة والدته
ويتجاوب معه مدير الملجأ ويصحبه الى المشرحة

وعند الوصول الى الشاطئ يقرر الرجال الثلاثة قضاء بعض الوقت واثناء سيرهم يقابلون مصادفة ثلاثة من العرب من بينهم صديقة «ريمون» التي تشاجر معها ويحدث شجار بينهما وتكون نتيجة طعنة سكين لصديقة «ريمون».

ويعود ميرسول ثانية الى الشاطئ بعد مكوثه قليلا في البيت. فيلتقي هناك ثانية مع الشاب العربي في جو قانص وحرارة عالية للشمس فيتوجه «ميرسول» الى جدول قريب.

وبينما هو يقترب من الجدول يلمح الشاب العربي عائدا ومن دون مقدمات يخرج الشاب سكيناً يعكس بريقها على وجه «ميرسول» الذي اعتمته اشعة الشمس، فما يدري الا وهو يطلق خمسة اطلاقات على الشاب، فترديه قتيلا

وامام القاضي يرفض «ميرسول» الاعتراف بتأنيب الضمير نتيجة لقتله الشاب او بسبب وفاة والدته.

ويعترف امام القاضي بأنه لا يوسر بالمسيح و ان السبب الوحيد لاقتراه الجريمة هو حرارة الشمس.

وفي القضية الجنائية يؤخذ على «ميرسول» انه لم يبد اي شعور ازاء الجريمة التي ارتكبها فحين يؤخذ عليه ارتكابها وكأنه «غريب» عنها

ويحكي الشهود عن برودة «ميرسول» ازاء وفاة والدته ويتسرعون الى انه التقى بعشيقته عادة الجارة ويتهمون «ميرسول» بان صديقه الوحيد هو «قواد» وانه ساعد هذا الصديق على استغلال فتاة ارادت ان تهرب منه ولايهم «ميرسول» بهذه الوقائع فيحكم عليه بالاعدام.

يستسلم «ميرسول» داخل زمراته بانتظار تنفيذ الحكم لافكار فلسفية حول الوجود

هل يبدو هذا العرض مناسباً لرواية «العريب» لالبر كامو؟

كلا بالتأكيد، لكن هذا العرض يعطي فكرة للقارئ عن الرواية

والآن من هو «فسكونتي»؟

انه واحد من مؤسسي الواقعية الايطالية الجديدة في السينما وعندما عرض فلمه الروائي

الاول «وسوسة» في سنة ١٩٤٢ لم يكن «فسكونتي» معروفا لدى الجمهور الواسع، لكن سرعان ما حصل على شهرة لدى المثقفين. لاسيما ان موضوع هذا الفلم مأخوذ عن رواية امريكية معروفة هي ساعي البريد بطرق مرتين والتي انتجت عدة مرات في السينما اخرها في بداية الثمانينات

وعلى الرغم من ان احداث القصة الاصلية تدور في امريكا استطاع فيسكو تحويلها لتتلائم مع الواقع الايطالي

واعتبر هذا الفلم بداية جديدة في اسلوب السينما الايطالية وذلك لصراحته الواضحة ولانه يقدم دراسة نفسية للشباب ولتسجيله صورا واقعية للوسط الذي تناوله.

ثم ترك فسكونتي السينما بعد فلمه الاول ليقوم باخراج مسرحيات مثل «اقارب فضيعون» و «الطابور الخامس» و «انتيعون» و «الابواب المغلقة».

وحاء سنة ١٩٥٣ الذي ليحصل على ردة فعل مدوية من الجمهور لان رسم اتجاهها جديدا في السينما ونعني بـ «ميرسول» الذي انتج سنة ١٩٤٨ وسجلت فيه صراع الصيادين والاغنياء المستعمر وقد صور هذا الفلم على الطبيعة ومن دور «ميرسول» محبوب معتمدا على ممثلين وصيادين

لم يسبق لهم ان قاموا باي نشاط فني قبل الفلم ووصل فسكونتي حداثا في هذا الفلم جعل فيه الممثلون يحتارون حوارهم بانفسهم اضافة الى ان الشوارع والبيوت اصحت ببنى للاحداث وهكذا ظهرت المعادلة التي تميز الواقعية الايطالية الجديدة في السينما وهي:

قصة من الواقع + ممثل غير محترف + خروج الكاميرا للشوارع والحياة = فلم واقعي!!

وقد حصل هذا الفلم على جائزة افضل فلم من مهرجان فينيسيا لاسلوبه ولعته الهيمائية الجديدة

وجاءت افلام «فسكونتي» الاخرى

نحن النساء ١٩٥٣

حواس ١٩٥٤

الليالي البيضاء ١٩٥٧ عن رواية «ديستوفسكي»



هي ينتهي كل شيء ، وفي لا اشعر بالوحدة كثيرا ، لم يعد امامي الا ان
التمنى ان يحضر متفرجون كثيرون ان شاء الله تعالى يحكموا بعمادي

للباب . يدخل ميرسول المكتب

(صوت قفل الباب)

ويختر حوله ويتقدم الى الامام .

صوت قاضي التحقيق : تقضل بالجلوس .

يجلس ميرسول

٤- لقطة قريبة متوسطة يتحرك القاضي في مكانه

ويجلس ميرسول على اليمين (تؤدي الكاميرا زووم

اقتراب) Zoom in ثم بانوراما . فتعزل ميرسول عن

روكو واخوانه ١٩٦٠

المهنة ١٩٦٢

الغريب ١٩٦٧

موت في فينيسيا ١٩٧١ عن رواية الكاتب الالماني

«توماس مان» - لودفيك الثاني ١٩٧٢

قطعة محادثة ١٩٧٥

البريء ١٩٧٦

المتطفل ١٩٧٦ ايضا .

وهكذا نجد ان المخرج ، فسكونتي . قد تعامل مع

نصوص ادبية روائية معروفة واستطاع تحويلها

الى اعمال سينمائية تحافظ بالاساس على روحيتها

من دون تدميرها . لكنها توصلها بلغة سينمائية

رصينة .

ومن هنا تأتي اهمية تقديم سيناريو فلم

الغريب . الذي هو عمل روائي ادبي في الاساس وقد

تحول الى سيناريو سينمائي .

الغريب

الفصل الاول

١- لقطة قريبة متوسطة * يقف بعض الافراد في معر

من بيبم ، ميرسول ، مفيد الدين . يتقدم نحو الامام

اد تتحرك الكاميرا بانوراما الى اسفل حتى تصل الى

لقطة قريبة) ليدية المفيدتين بخرج ميرسول من

اليمين .

(مهمة لحشد من الناس) .

٢- ممر آخر - داخلي .

لقطة عامة متوسطة ياتي ميرسول والحراس الى

الامام من الخلفية (مهمة لحشد من الناس) يطرق

الحراس على الباب ، على اليمين .

(طرق على الباب)

مكتب قاضي التحقيق - داخلي .

٣- لقطة متوسطة يظهر ميرسول عند فتح الحارس

* لقطة قريبة متوسطة هي لقطة وسط بين القريبة والمتوسطة وبالنسبة بحجم الاسمان من الراس الى الرقبة

الكادر.

القاضي: ارثر ميرسول... ولد في الجزائر في ٧ مارس ١٩٠٣، موظف.

٥- لقطة قريبة متوسطة ميرسول

٦- لقطة قريبة متوسطة قاضي التحقيق

القاضي: هل فكرت في اختيار محام؟

٧- لقطة قريبة متوسطة. ميرسول.

ميرسول: لا . لا اظن ان ذلك ضروري.

٨- لقطة قريبة متوسطة القاضي يغلق السجل

القاضي: لماذا؟

٩- لقطة قريبة متوسطة يميل ميرسول تجاه المكتب

(كاميرا - زوم اقتراب)

ميرسول: لأن حالتي... بسيطة للغاية.

(موسيقى)

مبنى شركة الشحن - نهار - خارجي

١٠- لقطة عامة ميرسول ينزل على السلالم. (كاميرا

- بانوراما الى اليمين) فيظهر اعلان ضخم على المنسى

- يندفع اتوبيس من اليسار الى اليمين بحركة

سريعة ميرسول يجري تجاه الاتوبيس كاميرا -

بانوراما) تركز على لافتة الاتوبيس

(موسيقى)

الاتوبيس - داخلي (يتحرك)

١١- لقطة متوسطة ميرسول واكسماي يدفع

ميرسول ثمن التذكرة ويتقدم الى الامام.

(صوت موتور الاتوبيس) - حركة مرور

مزج الى العنوان.

* دينودي لاورينتس يقدم

يجلس ميرسول خلف جندي (اختفاء العنوان)

ومزج مع العنوان..

* مارسيلو ماسترياني.

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* انا كارينا

(اختفاء العنوان)

* فيلم لوكينوفسكونتي

(اختفاء العنوان)

صوت (موتور الاتوبيس) - حركة مرور مزج مع

العنوان.

* الغريب

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* عن قصة البير كامى

(اختفاء العنوان)

١٢- لقطة قريبة الجندي وميرسول (بروفيل)

مزج مع العنوان

* مع. بيرنارد بليير

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* جورج جيريت

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* حاثوس شريس. بير بيرتن. الفريد ادم. انجيلا

لوتش. ميمو بلمارو.

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* وباشتراك برونو كريمير في دور الكاهن

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* جين بير زولا جوزيف ماريشال جاكوبس

* الكادر: صورة واحدة من سلسلة الصور المطبوعة على طول العلم السيماني

* لقطة عامة وهي للقطعة المأخوذة من مسافة بعيدة نسبيا وهي بالنسبة لحجم الانسان تظهر الجسم كله اقل من ارتفاع الشاشة

* المزج: تداخل تدريجي في نهاية احدى اللقطات في بداية اللقطة التالية ويتم هذا بالطبع اختفاء تدريجي على ظهور تدريجي بنفس

الطول.

* لقطة قريبة لقطة تصوير والة التصوير قريبة جدا من المنظر بحيث تظهر التفاصيل فقط كوجه الانسان ويديه وهكذا

مونود محمد شيرتيل فتوريو دوس ١٠. ااهيم
حجاج فالتينو ماكي سعد رحيم مارك لاونت
باولو ميرزل.

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* ومع جورج ويلسون

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* مدير التصوير جوزيبي روتونو

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* موسيقى ببيرو نتشوى - بقيادة برونو
نيكولاى.

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* سيناريو سوسوتشيكى داميكو جورج
كوتشون. لوكينو فسكونتى

ساعد في الديكوباج ايمانويل روبليس

(اختفاء العنوان)

مزج مع العنوان

* توزيع بارامونت

(اختفاء العنوان)

مزج الى

* اخراج . لوكينو فسكونتى

(اختفاء العنوان)

١٣- لقطة قريبة متوسطة ميرسول نائم على مقعد

الاتوبيس - يجلس الجندي امامه

«صوت موتور الاتوبيس»

يستيقظ ميرسول

صوت ميرسول. توفيت امي اليوم. اوربما امس. لا

اعرف تسلمت تلغرافا من الملقا امك توفيت - الدفن

* لقطة بانورامية هي اللقطة المصورة نالة تصوير سيمائية اثناء حركتها الالقية

* ديكوباج هو المزج النهائي بين الصوت والصورة.

* لقطة متوسطة هي اللقطة التي تصور حدث تكوّن الى التصوير اقرب الى المنظر منها في حالة اللقطة العامة ولكنها ابعد عن

المنظر منها في حالة اللقطة القريبة وبالنسبة لحجم الاساس فهي تظهره من الوسيط الى الاعى

* لقطة قريبة جدا لقطة تصور الى التصوير قريبة جدا من المنظر وبالنسبة لحجم الاساس فهي نقطة لحد من الوجه فقط

غدا. خالص تعازينا. يقع ملجا العجزة في بلدة مارنوجو
على بعد ٨٠ كيلومترا من مدينة الجزائر.

١٤- لقطة قريبة متوسطة ميرسول في لقطة جانبية
(بروفيل) ويجلس الجندي في مقعد في الامام

صوت ميرسول: اخذت الاتوبيس في الساعة الثانية،
كان الجو شديد الحرارة ، ولقد نمت معظم المرحلة.

ملجا العجزة - خارجي

١٥- لقطة متوسطة ميرسول يجري الى الامام مثبتا
على ذراعه شريطا اسود

(تتحرك الكاميرا باسوراميا معه اثناء جريه الى
اليمن) ويقف على بوابة حديدية يدخل البواب من

اليسار خلف البوابة

البواب: عائلة ميرسول.

يفتح البواب الباب ويدخل ميرسول.

١٦- لقطة قريبة البواب بعيد عن ميرسول.

ميرسول: نعم، هل يمكنني رؤية والدتي حالا البواب:
لايها ن تقابل المدير اولا

ميرسول: نعم

١٧- لقطة قريبة ميرسول والبواب يتحرك البواب
الى اليسار بحاد الخلفية. (حركة بانورامية) تعزل

ميرسول من الكادر

البواب: لا ، فيها مورا مطرا لدرجة الحرارة
العالية.

تدخل فتاة من يسار الخلفية وتخرج تجاه البوابة

البواب هنا لم يتعدوا بعد على الفكرة التي تحتج
الحري وراء عربة الموتى

يدخل ميرسول مرة اخرى من اليمن اثناء دخول
امراة من الداخل في الخلفية

المرأة «زوجة البواب»: اسكت. هل ترى ان الحالة

تسمح بأن تقول له اشياء مثل هذا؟

تتبعه».

المدير: اعتقد انك تريد رؤية والدتك. لقد نقلناها الى مبنى الملجأ الصغير المخصص للموتى. لعدم اشارة مشاعر الآخرين.

المدير يتحرك الى اليسار. «تتحرك الكاميرا بانوراميا، فيحتوي الكادر على رجلين عجوزين وامراة تجلس على آلة كاتبة على اليمين يتكلم المدير الى الرجل العجوز.

المدير: اسمع ، اجعله يراها..

البواب: نعم، ياسيادة المدير.

ثم يعود الى مكانه الاول..

المدير: لك لم تكن في درجة الاستعداد للعناية بوالدتك كانت تحتاج الى ممرضة.

يتحرك المدير الى الامام.

٢٢- لقطة قريبة متوسطة: ميرسول.

المدير: لكن مرتبك كان رهيدا وعلى كل حال فقد كانت هنا اكثر سعادة

البواب. وميرسول يتحرك الى اليسار. «تؤدي

الكاميرا بانوراما تعزل المرأة.

ميرسول: لا.. بالعكس انها لاشياء هامة.

مكتب مدير الملجأ - داخلي

١٨- لقطة قريبة صف من السجلات تسحب يد

المدير سجلا. (بانوراما الى اليمين واسفل) اثناء

وضع اليدين للسجل على المكتب وفتح

المدير: دخلت السيدة ميرسول هنا.. منذ ثلاثة اعوام.

«تتراجع الكاميرا الى الخلف،

١٩- لقطة قريبة: المدير.

المدير: كنت انت عائلتها الوحيد.

٢٠- لقطة قريبة: ميرسول.

ميرسول: انني موظف بسيط.

٢١- لقطة متوسطة المدير وميرسول بعيدان، على

يمين الامامية. (اي امامية الكادر).

المدير: انت غير مرغم ان تبقي نفسك ياولدى العرير

يغلق المدير السجل ويلف حول المكتب بانوراما



ميرسول مع مدير الملجأ

يدخل المدير من يسار الخلفية. ويقف بظهره تجاه الكاميرا.

ميرسول: نعم. نعم ياسيدي. فمن مدة طويلة لم يكن لدينا مانقوله لبعض.

- تتحرك الكاميرا الى الامام.

وكايتشعر بالملل والضيق لبقائها دائما بمفردها.

مبنى الجثث - داخلي - نهار

٢٣- لقطة عامة امرأة تجلس على كرسي بظهرها الى الكاميرا وبجانب تابوت خشبي.

«موسيقى» - «صوت فتح الباب خارج مجال الكاميرا»

٢٤- لقطة قريبة متوسطة ميرسول ينظر حوله ثم ينظر الى اعلى.

«موسيقى»

٢٥- لقطة متوسطة لضوء السماء.

«موسيقى»

٢٦- لقطة قريبة متوسطة ميرسول تلف بظهره تجاه الكاميرا. لحظة دخول سواب من الباب واقترابه من التابوت.

البواب انها هنا لقد اغلقته سريره معه. حتى تستطيع ان تراها.

«الكاميرا بانوراما الى اليمين» فتعزل ميرسول وتدخل التابوت في الكادر.

٢٧- لقطة قريبة: ميرسول يهز يديه.

البواب: «خارج مجال الكاميرا». كيف؟ الا تريد..؟ ميرسول لا

٢٨- لقطة قريبة متوسطة البواب البواب: لماذا؟

٢٩- لقطة قريبة: ميرسول.

ميرسول لا اعرف.

٣٠- لقطة قريبة متوسطة البواب. البواب فهمت..

٣١- لقطة متوسطة البواب بعيد عن التابوت، يعبر المكان الى اليمين (الكاميرا - بانوراما الى اليمين) فتضم ميرسول في الكادر يصع البواب معقدا، يجلس ميرسول - ثم يأتي مقعدا اخر ويجلس عليه خلف ميرسول

«خارج مجال الكاميرا - وقع اقدام».

٣٢- لقطة قريبة متوسطة تلف الممرضة (ذات الرباط الابيض على انفها) حول نهاية التابوت. (تتحرك الكاميرا بانوراميا) فتصبح في امامية الكادر، ثم تخرج من اليمين.

٣٣- لقطة قريبة ميرسول (ظهره للكاميرا) ينظر الى الممرضة اثناء خروجها في يمين الخلفية. ويعود ميرسول الى الكاميرا.

«صوت قفل الباب»:

تدخل يد البواب من اليمين، ويدق بلطف على كتف ميرسول. «تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليمين» فيحتوي الكادر على البواب.

البواب: عندها سرطان.

البواب يخرج من المنظر. «تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليسار». فتكشف عن ميرسول وهو يحني راسه الى اسفل ويضعه بين يديه البواب «خارج مجال الكاميرا» اذا اردت تناول العشاء. يمكنك الذهاب الى قاعة الطعام ميرسول يعقل

ميرسول لا.. لا.. شكرا، لست جائعا. البواب: «خارج مجال الكاميرا» من تريد ان احضرك قنحا من القهوة بعد؟ ميرسول لكل سرور فانا احب القهوة باللبن.

٣٤- لقطة متوسطة ميرسول بعيد عن السواب «سدي يهصر من على مقعده ويخرج من اليمين، يمسح ميرسول وجهه بمنديل.

٣٥- لقطة قريبة: ميرسول.

(موسيقى)

٣٦- لقطة عامة ميرسول في الغرفة «مظلمة» صوت ميرسول لقد حل المساء بعتة «موسيقى»

تدخل الممرضة ذات الرباط الابيض من الخلفية وتخرج من يسار امامية الكادر ثم تدخل مرة اخرى لتجلس بجانب التابوت.

صوت ميرسول: واظلمت الدنيا ياقتى سرعة «موسيقى».

يدخل البواب من الخلفية ومعه صينية ويجلس على كرسي بجانب ميرسول يصب القهوة في القدح ويلتقطها ميرسول «موسيقى» البواب بعد قليل سيأتي اصدقاءك والدتك للتحهد (١) هكذا تكون

٤٦ - لقطه قريية (بانوراما تبدأ من اليسار) تستعرض وجود كبار السن وهم جلوس بالقرب من التابوت

٤٧ - لقطه قريية ميرسول

«بكاء خارج مجال الكاميرا»

«بانوراما الى اليمين، اثناء دخول البواب

البواب كانت تحب المرحومة والدتك.. وتقول انها صديقتها الوحيدة هنا، وانها لم يصبح لها بعد الان احد

بانوراما الى اليسار تعزل البواب اثناء عبوره تجاه الامامية، ويخرج من يسار امامية الكادر

٤٨ - لقطه عامة متوسطة (موسيقى) كبار السن يجلسون حول التابوت ويعطى البواب ظهره للكاميرا ويحلس ميرسول في يسار امامية الكادر يذهب البواب الى الخلفيه تجاد المرأة التي نكي والمختفية وراء التابوت

«صوت بكاء»

٤٩ - لقطه متوسطة لضوء السماء يتغير ضوء السماء من القتامة الى ضوء الصباح

«بكاء خارج مجال الكاميرا»

٥٠ - لقطه قريبة لامرأة عجوز تنام على كتف رجل عجوز ايضا (بانوراما الى اليسار) على طول صف كبار السن الخالسين ومعظمهم في نوم عميق «موسيقى»

الفصل الثاني

شارع خُرج الملجأ - خارجي - تهار

١ - لقطه قريية ميرسول يسند الى شجرة ثم يعبر الطريق تحاد اليسار (تحريك الكاميرا بانوراميا) فنحنوي الكادر على عربة الموتى وبحمل (حاملو سباط الرحمة) التابوت من فناء الملجأ الى الطريق في خلفية الكادر يصحبهم القس ومعه غلامان من افراد فرقة «الكورس» لتلاوة الاناشيد الدينية.

ومدير الملجأ ومشيع الجبازة (الحداد)

بقف المدير مع ميرسول

المدير لا يمكننا السماح لنزلاء الملجأ بالاشتراك في الحبازة اذ انها مسألة انسانية

العادة. وفي اثناء هذا الوقت ساحظر المقاعد واذهب لاحضار بعض القهوة.

البواب يضيء المصابيح الكهربائية.

٣٧ - لقطه قريية: ميرسول وقدر القهوة.

ميرسول. هل انت هنا من مدة طويلة؟

٣٨ - لقطه قريية. للبواب.

البواب. من خمس سنوات.

٣٩ - لقطه عامة متوسطة البواب وميرسول - ميرسول يضع يده في جيبه.

٤٠ - لقطه قريية تأخذ يد ميرسول عليه سجاير من جيب جاكته (حركة بانورامية سريعة الى اسفل) تصل الى يده وهي تلتقط سيجارة بتبريد ثم تضعها نائية في العلبة (بانوراما الى اعلى والى اليمين) اثناء وضعه لعلبة السجاير في جيبه ثم يعبر رايه (بانوراما الى اليسار) اثناء اخراجه لسيجارة يقدمها للبواب وهو على يساره

ميرسول. تدخن؟

البواب اه

٤١ - لقطه عامة متوسطة البواب وميرسول يدخل البواب السيجارة ويشعلها له ميرسول ثم يعمل سيجارته يدخانان يقف ميرسول ويخطو قدام البواب.

ميرسول هل من الممكن اطفاء احد المصابيح البواب اه.. لا يمكن لان التركيبات الكهربائية صنعت هكذا..

فاما تضاء كلها او تطفأ كلها..

٤٢ - لقطه عامة ميرسول والبواب يخرج البواب من اليسار. يتقدم ميرسول ويسند على الباب يعود البواب ومعه المقاعد

٤٣ - لقطه قريية متوسطة ميرسول يضع راسه بين يديه منحنيا الى اسفل ثم يرفع راسه

٤٤ - لقطه قريية للمرصه بالرباط الابيض وهي تعبر المكان من اليسار وتخرج

٤٥ - لقطه تركيبة ميرسول

(تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليسار بطول الحائط) تستعرض الوجوه ذات الغشاوة (خارجة عن التركيز البؤري)

«موسيقى»

يقولون له انها خطيبتك. وكان ذلك يدخل عليهما السرور

٥- لقطة بعيدة للغاية يتجه المشتركون في الجنازة نحو الامام تجاه اليسار الى الحقول، (حركة بانوراما بطيئة)

طريق - خارجي - نهار

قعقة عجلات العربة.

٦- لقطة عامة يتجه المشتركون في الجنازة الى الامام، حركة بانورامية الى اليمين، الجميع يخرجون من اليمين، ونستبقي الكاميرا ميرسول والبواب والمدير، ثم تقوم الكاميرا بحركة بانورامية، فيحتوي الكادر على نهاية عربة الموتى تدخل الممرضة من اليسار وتبضع الآخرين زوم اقتراب، على بريتز وهو يسير في الحقول

٧- لقطة قريبة متوسطة - ظهر السائق

(صوت قعقة عجلات العربة

٨- لقطة قرب متوسطة مشيع الجنازة وميرسول

ثم يستدير المدير ليرى رجلا عجوزا يسير نحو الامام مع امرأة.

المدير: ولكنني استثنيت عجوزا.. صديقا لوالدتك، وهو توماس بريتز

تخرج عربة الموتى من اليمين، يتجه المدير وميرسول ناحية اليمين ويخرجان من الكادر يتقدم الرجل العجوز والمرأة من الخلفية، في حين يعلق البواب بوابة الملجأ

طريق - خارجي - نهار

٢- لقطة عامة ميرسول والمشاركون في الجنازة، يتبعون عربة الموتى التي تتحرك في الخلفية

٣- لقطة عامة: السماء (زوم - اقتراب)

صوت المدير: انه شعور صيباني تقريبا ولكنهما كانا لايفترقان قط.

٤- لقطة متوسطة بريتز يسير نحو الامام، (تتحرك الكاميرا الى الخلف.)

صوت المدير وفي الملجأ كان النزلاء يداعبوهما وكانو



في غشيرة نامطر حنة وابنة هسي ميرسول اسير بحسي اليهود، بني قدمها له حارس المسرحه ويدعى كثير، وهناك تعرف عن بعض من اصطفاء والديه

يسيران نحو الامام (تتحرك الكاميرا الى الخلف)

مشيع الجنازة: انها طعنة.

ميرسول: كيف!!

مشيع الجنازة: انها طعنة.

ميرسول: اي نعم.

مشيع الجنازة: هل هي والدتك..

ميرسول: نعم.

مشيع الجنازة: كانت عجوزا.

ميرسول: هكذا..

المقبرة - خارجي - نهار

«صوت الصلوات للقس»

٩- لقطة عامة ميرسول والقس ومشيع

الجنازة الى جانب المقبرة، اثناء اسقاط

التابوت (زوم اقتراب للكاميرا).

١٠- لقطة قريبة: ميرسول.

«صوت ميرسول» تبقى لي من ذكرى هذا

اليوم..

١١- لقطة متوسطة (الى اسفل) التابوت في

المقبرة في حين يلقي عليه التراب

صوت ميرسول التراب الاحمر

١٢- لقطة قريبة: بريتز.

صوت ميرسول: الذي اهيل على تابوت امي.

١٣- لقطة متوسطة ميرسول ومشيع

الجنازة.

١٤- لقطة قريبة: بريتز.

صوت ميرسول: وغيبوبة بريتز.

« زوم ابتعاد Zoom out / اثناء التقاط النواب

والمرضة لبريتز لحظة اعيائه

١٥- لقطة قريبة ميرسول

صوت ميرسول ازهار وتبات «الجيرانيوم» الحمراء على

قبور الجبانة.

ميرسول يمسح وجهه.

١٦- لقطة عامة متوسطة للتهس تصل الى عدم

التركيز البؤري (غشاوة للمنظر) في حين تتداخل

معها (لقطة قريبة متوسطة) تظهر فيها «ماريا»

وهي قادمة من المقصورة بعد قفلها للباب، تمر على

اليسار. (تتحرك الكاميرا معها). وتعبر وسط

مجموعة من الشباب يرتدون ملابس الحمام.

ماريا: اهلا! صباح الخير.. ترى هل هو ام لا..

حمام الميناء - خارجي - نهار

١٧- لقطة متوسطة ميرسول ومجموعة من

المستحمين تدخل ماريا من يمين امامية الكادر

ميرسول: ماريا!

ماريا: من وقت طويل لم نلتق - مازلت تعمل في مكانك

نفسه.

ميرسول: نعم - وانت اين تعملين الان؟

١٨- لقطة متوسطة ميرسول وماريا (التركيز على

ماريا. وبعض الناس في الخلفية.

ماريا: انا؟ مازلت في مكتب التصدير الذي عملت فيه

بعد تركي لعملك.

يعر بعض الناس في الامامية من اليمين الى اليسار

ميرسول: ... لم المؤسف فعلا انك لم تقفي

ماريا تدب مع ميرسول الى اليمين «حركة بانورامية

للكاميرا».

ماريا: آه.. كعمل.. فان المكان الذي اعمل فيه الان

اعضل.. تعال! آه.. آه.. آه..

يتجهان الى اليسار «بانوراما» معهما» ويرى بعيدا

عنهما مجموعة من المستحمين.

تضع ماريا قدما واحدة في الماء وتضحك. «زوم -

اقتراب».

١٩- لقطة عامة مستحمون في الماء على السطح في

الخلفية. ميرسول وماريا يغطسان في الماء.

(صوت هذو هراء)

٢٠- لقطة متوسطة ميرسول يسبح من اليمين الى

اليسار وتتبعه ماريا (بانوراما) حتى يحتوي

الكادر على العوامات. يغطس رجل بعيدا عن

العوامة بينما يقفز ميرسول وماريا عليها.

ويتعانقان. ويسبح اثنان على اليسار.

«موسيقى»

يستلقي ميرسول وماريا على العوامات ويضع



لقاء ميرسول وماريا في حمام السباحة

٢١- لقطة متوسطة ميرسول وماريا يحققان الليل خارج المقصورة ويظهر في الحلقية بعض الناس ميرسول: ترى؟ مالذي قررته؟ أتريدين حقيقة أن تذهبي الى السينما؟

ماريا: نعم! أتمنى أن أرى فيلم فرناندل الجديد

٢٢- لقطة قريبة ميرسول.

ميرسول: آه أوافق على ذلك.

يعود تجاه مقصورته

٢٣- لقطة قريبة متوسطة ماريا تصفف شعرها.

ميرسول رأسه على بطنها «زوم - اقتراب الى اسفل - صوت ميرسول: وملت براسي الى الخلف ووضعت فوق بطنها، فلم تعترض، وعلى ذلك بقيت على هذا الوضع، وأخذت اتطلع الى السماء التي كانت زرقاء ودهيية. مكثنا هكذا نصف ساعة نائمين، وأحسست ببطن ماريا تنبض برقة

وتبدأ العوامة في التمايل وينظر ميرسول الى اعلى، وتضحك ماريا «ضحكات ماريا».

وتستعمل مرآة يد

٢٤- لفطة قريبه متوسطة ميرسول بجانب باب المقصورة، وترى شريطا اسود على كم الجاكت (الصدره).

صوت ماريا: انت في حداد.

ميرسول: نعم لقد توفيت امي.

٢٥- لفطة متوسطة ماريا - ورواد الحمام في الخلفية.

ماريا مـى

٢٦- لفطة قريبه متوسطة (الى اسفل - عكسية) ماريا تجلس وظهرها الى الكاميرا.

صوت ميرسول بالامس.

زوم اقتراب الى لفطة قريبه لوجه ماريا ببعكس من المرأة.

قاعة عرض سينمائي - داخلي

٢٧- لفطة متوسطة فربدل (ابصر واسود) على الشاشة - (زوم. اقتراب الى لفطة قريبه)

ضحكات خارج مجال الكاميرا.

٢٨- لفطة قريبه متوسطة (ميرسول) في الشارع

على مقاعد السينما يتابعان الفيلم

ضحكات ماريا، موسيقى.. صوت

الكاميرا..

ميرسول يقبل ماريا

غرفة ميرسول - داخلي - نهار

٢٩- لفطة متوسطة ميرسول على السرير

(رود - اقتراب) عليه وهو يتنأب ويطر حوله

ويتحسس الوسادة الى بجانبه

٣٠- لفطة قريبه الوسادة يدخل ميرسول من اليسار يدهن راسه في لوسادة ويستنشق ريحة ماريا التي تركتها.

٣١- لفطة قريبه كرسي عليه سحابر ومبه

ومبفضه سحابر ندخل ميرسول وننلس المنبه

وتاخذ السحابر. وتنزل قدماء من على السرير..

(بانوراما الى اعلى) في حى يسير ميرسول في الخلفية

صوت ميرسول لقد تذكرت ان يوم الاحد الذي يميب

لي الكدر والانزعاج. انني لا احب يوم الاحد.

ميرسول يتمدد

طريق - خارجي - نهار

٣٢- لفطة عامة بعيدة (اسفل) يسير ميرسول من اليسار الى اليمين على طريق المشاة (بانوراما الى اليمين)

بار - داخلي

٣٣- لفطة قريبه متوسطة يجلس ميرسول على منضدة يسحب طفاية ويدخن سيجارة.

غرفة ميرسول - داخل.

٣٤- لفطة عامة بعيدة (اسفل) يسير ميرسول من اليسار الى اليمين على طريق المشاة (بانوراما الى اليمين).

مشرب - داخلي

٣٣- لفطة قريبه متوسطة يجلس ميرسول على منضدة يسحب منضدة ويدخن سيجارة.

غرفة ميرسول - داخل

٣٤- لفطة قريبه متوسطة ستائر على الشرفة يدخل من يمين الامامية يظهره الى الكاميرا.

صوت ميرسول كان الطقس جميلا.

يجلس في الشرفة يروفل

صوت ميرسول كان الاسفلت كان مبللا وملونا

صوت ميرسول

صوت ميرسول (وطهره للكاميرا)

يجلس في الشرفة وترى البيوت في الخلفية.

٣٦- لفطة عامة (الى اسفل) يسير بعض الناس في الطريق. (كاميرا - زوم اقتراب الى اسفل).

على عائلة مكونة من خمسة افراد

صوت ميرسول كان المارة يسيرون بنغمية سريعة

وكانوا متشابهين

بانوراما مع سيرهم من اليمين الى اليسار.

٣٧- لفطة قريبه ميرسول

(موسيقى)

٣٨- لفطة عامة (الى اسفل) رجل يكس بجانب بار

بيروت بانوراما بطييه الى اليمين تحاه واحده

محل بيع دحار بخر صاحب المحل مقعدا، ويضعه

على طريق المشاة يجلس عليه ويضع احد ساقيه

في جانب واساقى الاخرى في جانب آخر ويتكبيء

بذراعيه على ظهر المقعد

(موسيقى).

٣٩- لقطة قريبة يقوم ميرسول. ويلف مقعده ويجلس عليه كراكب الجواد (كاميرا - زوم اقتراب).

(موسيقى)

مزج الى

٤٠- لقطة عامة متوسطة جمع من المتفرجين العائدين من الملعب يسرون في الطريق - يهللوا ويضحكون ويحمل احدهم شابا على كتفه ويتحركون جميعا من اليمين الى اليسار.

اصوات اللاعبين: لقد تغلبنا عليهم ٣ الى صفر.

٤١- لقطة قريبة متوسطة. ميرسول.

(ملهة خارج مجال الكاميرا)

مزج الى

٤٢- لقطة عامة (الى اسفل) يسير بعض الناس في الطريق ليلا (بانوراما الى اليسار) فري رجلا يسير بعيدا عن مسيرة جمع من الناس على شرف المسدة المملوءة بالمخاضد بالقرب من المشرب.

مزج الى

٤٣- لقطة عامة (الى اسفل) الطريق حتى يلا (بانوراما الى اليمين)

(موسيقى) - صوت زجر يوس

٤٤- لقطة متوسطة ميرسول يمشي الى اليسار

يخرج من جانب الغرفة ويظهر في جانب آخر

صوت ميرسول وخطر في ذهني حينئذ انه قد مريوم احد آخر..

٤٥- لقطة قريبة متوسطة ميرسول

صوت ميرسول. وان امي قد تم دفنها

(كاميرا - زوم اقتراب) بحاد المضدد وعليها المصباح والزجاجة

صوت ميرسول: واني ساستأنف عملي غدا.

وان شيئا لن يتغير في حياتي.

مكتب رئيس العمل - نهار داخلي

٤٦- لقطة متوسطة رئيس العمل وموظف في يمين الامامية يمر الرئيس الى اليسار (يحرك الكاميرا معه بانوراما) فيحنوي الكادر على امراد تخلص على

آلة كتابة وموظف على مكتبه

رئيس العمل: صباح الخير.

العاملون: صباح الخير.

يخلع الرئيس صدرته. ويلف حول المكتب.

الرئيس: اجلس.. اجلسوا جميعا..

٤٧- لقطة متوسطة يقف ميرسول عن مكتبه ثم يجلس

صوت الرئيس: كيف حالك؟ يسير على ما يرام؟

ميرسول: نعم يسير على ما يرام.

صوت الرئيس: هل ارهقت نفسك اكثر مما ينبغي؟

ميرسول لا.. لا

٤٨- لقطة قريبة متوسطة رئيس العمل.

رئيس العمل خالص عزائي

٤٩- لقطة قريبة متوسطة ميرسول.

ميرسول: شكرا.

٥٠- لقطة قريبة رئيس العمل.

رئيس العمل: كم كان عمر والدتك؟

٥١- لقطة قريبة متوسطة ميرسول

٥٢- لقطة قريبة متوسطة رئيس العمل. ينحرف الى

٥٣- لقطة قريبة متوسطة ميرسول

٥٤- لقطة قريبة متوسطة ميرسول

٥٥- لقطة قريبة متوسطة ميرسول

٥٦- لقطة قريبة متوسطة ميرسول يقف عند مكتبه. يرتدي صدرته) يتقدم ميرسول الى الامام ويمر الى

اليسار (يحرك الكاميرا بانوراما معه) يبرل هو

وبعض زملائه على السلالم

الفصل الثالث

مخزن البضائع - داخلي - نهار

١- لقطة قريبة للسلم. (تتراجع الكاميرا الى

الحلف) في حين يتقدم رجل الى الامام يحمل بصاعه

يدخل في الكادر شاب من اليسار ويعبر المكسر الى

اليمين (تتحرك الكاميرا بانوراميا) (اصوات

همهمة) تدخل ميرسول في الكادر وهو يبرر على

السلالم بحري ميرسول وصدق شاب الى اليمين

(بانوراما) يحلف ميرسول قليلا ثم يخرج من

اليمين

(صوت صغير شاب).

ساحة مخزن البضائع - خارجي

٢- لفطة متوسطة - الشاب وميرسول الساحة تحاذ السور تمر سيارات وبعض الناس

(اصوات حركة المرور)

٣- لفطة قريبة متوسطة بحرى ميرسول والشاب الى اليمين عبر الساحة (حركة بانوراما للكاميرا) فيحتوي الكادر على عربة «نقل ذات السطح».

ميرسول - عما نويل

عما نويل نعم!

ميرسول هيا بنا!

هما نويل : هيا بنا.. بسرعة.. لنأخذ هذا.. استجمع قواك.

يجري كلاهما وراء العربة ويقفز ميرسول على خلفيتها ويساعد الشاب عما نويل، على الصعود والجلوس «كاميرا - زوم اقتراب».

مطعم - داخلي - نهار

٤- لفطة متوسطة ميرسول والشاب يدخلان من اليمين تجاه رجلين خلف آلة حاسبة

ميرسول : سيلست! نحن هنا!

سيلست : اهلا كيف حالك.

يسلم ميرسول على سيلست «صاحب المطعم».

ميرسول: انا جائع للغاية

٥- لفطة متوسطة ميرسول وسيلست قريب منه ويجلس ايمانويل بظهره للكاميرا.

سيلست هذا افضل.. كالمعتاد

٦- لفطة متوسطة لصاحب المطعم بينما تتقدم فتاة بنظارة نحو الامام وتجلس على مضدة في يسار الخلفية

٧- لفطة متوسطة ميرسول وصديقه يجلسان على

منضدة، سيلست يحمل بعض الطعام

٨- لفطة قريبة متوسطة الفتاة ذات النظارة وسيلست

سيلست : ما الذي احضره لك اليوم؟

الفتاة تأخذ دليل الطعام.

الفتاة ذات النظارة - مشهيات، لحمة مشوية جينة، فاكهة وقهوة.

٩- لفطة متوسطة يجلس ميرسول وصديقه على المنضدة ياكلان، يقف سيلست في الخلفية

ينظر ميرسول تحاذ الفتاة ذات النظارة (حارج محال الكاميرا) ثم ينظر اليها ايضا صديقه الشاب

١٠- لفطة متوسطة تحس الفتاة ذات النظارة على المنضدة بظهرها الى الكاميرا بجسر سيلست ما طلعته ويدخل من اليمين

سيلست : هاهي ذي الطلبات.

١١- لفطة متوسطة ميرسول وصديقه الشاب على المنضدة ياكلان

١٢- لفطة قريبة متوسطة الفتاة ذات النظارة وهي تاكل - (زوم اقتراب عليها).

الرواق - خارجي - ليل

١٣- لفطة عامة متوسطة يقف بعض الناس على ممر المشاة، ميرسول يتقدم من الخلفية الى الامام (بانوراما للكاميرا)

١٤- لفطة متوسطة ميرسول، سالامانو والكلب (موسيقى) امرأة بظهرها للكاميرا

١٥- لفطة متوسطة ميرسول وسيلست

١٦- لفطة قريبة متوسطة ميرسول بظهره للكاميرا يتجه سالامانو قليلا نحو الخلفية ويعتدل.

(موسيقى)

والذي فعله؟

١٧- لفطة قريبة متوسطة ميرسول بظهره للكاميرا يتجه سالامانو قليلا نحو الخلفية ويعتدل.

(موسيقى)

سالامانو دائما في الشارع، يارمة، ياقذر، اتحرك!

يتجه سالامانو الى الخلفية مع كلبه

(موسيقى)

١٨- لفطة قريبة متوسطة ميرسول وهو ينظر تجاه سالامانو والكلب ويتسم ويهز راسه يمر ريمون في الامامية من اليسار الى اليمين. ويقف في الخلفية

١٩- لفطة قريبة متوسطة ريمون سعيد عن السينما ميرسول في يسار الامامية ويرى سالامانو والكلب بعيدا في الخلفية.



ميرسول وريمون يتناولان العشاء

ريمون: انه لحادث عجيب، ايه...؟
ميرسول: آه..

ريمون: الا يثير هذا اشمئزازك؟

١٩- لقطة قريبة متوسطة ميرسول وريمون

ميرسول: (آه.. موسيقى)

يتجه ريمون الى الخلفية، يقف، ويست، ير، ويعود الى الامامية مرة اخرى.

ريمون: عندي في البيت سحق، وسيد، لماذا لا تأتي وتاكل قطعة معي؟

ميرسول: بكل سرور، شكرا.

يتجهان الى السلالم

٢٠- لقطة عامة متوسطة شارع يجلس اثنان على دكة على اليمين سلامانو في الخلفية بعيدا يمشي مع الكلب.

شقة ريمون - دداخلي - ليل

٢١- لقطة عامة متوسطة ميرسول يجلس في الخلفية في غرفة اخرى يقف ريمون في يسار الامامية- ياخذ اناء ويتجه الى الخلفية. او الى ميرسول الذي يهم واقفا، ويسحب صدرته، يضع

ريمون الطعام في الاناء، ويخرج من اليمين يجلس ميرسول على المنضدة

٢٢- لقطة متوسطة ريمون يعبر المكان ماذا ميرسول يجلس ريمون على المنضدة ويبدأ في فتح زجاجة النبيذ

ريمون: واصبحت عشيقتي.. وكان الرجل الذي تشاجرت معه هو اخوها، افهمت...؟

يصب ريمون النبيذ لنفسه

٢٣- لقطة قريبة متوسطة ميرسول يشرب النبيذ صوت ريمون فلنتكلم بوضوح اني اعرف مالدي بقولونه علي في الحي. يقولون انني قواد.

ميرسول ياكل

ولكنني رجل لي ضمير وذمة. انني اعمل خازنا.. ولنعد الى موضوعي..

٢٤- لقطة قريبة: ريمون.

ريمون: كنت ادفع ايجار غرفتها. واعطيتها ٢٠ فرنكا في اليوم للاكل. واعدتها كل متره زوجين من الشرابات وعلى ذلك.. كانت تنال مني ١٠٠٠ فرنك في الشهر. ولكنها كانت تقول ان هذا المبلغ لا يكفيها وان ما اعطيه

اليها لا يكفي حاجاتها. وعلى ذلك قلت لها. لماذا لاتعملين نصف اليوم فقط؟

فنخفض بعض التخفيض من المصروف.

٢٥- لقطة قريبة متوسطة ميرسول ياكل.

صوت ريمون: ولكنها لم تفعل شيئا من هذا وتأكدت كما كنت اظن من انها تخونني.. وذات يوم وجدت في حقيبة يدها ورقة يانصيب. ولم تستطع ان تقسر لي كيف اشترتها.. ووجدت معها مرة اخرى ايصال رهن. وقالت انها رهن سوارين.. اتفهمني؟

٢٦- لقطة قريبة ريمون.

ريمون: وكنت لا اعلم شيئا عن هذين السوارين، وهكذا اصبح واضحا لي انها تخونني.

٢٧- لقطة متوسطة ميرسول وريمون.

وهجرتها. ولكن قبل ان اعمل ذلك ضربتها، وكشفت لها عن حقيقتها، وقلت لها ان كل ماتريده هي ان تتسلى بعرضها اذ آه آه

ريمون: ثم قلت لها يامسيو ميرسول، انت لاتدركين ان الناس سيحسدونك على السعادة التي احققها لك.

وستعرفين فيما بعد اية سعادة كنت تتمتعين بها

ميرسول هيه.. هيه..!

٢٨- لقطة قريبة متوسطة ميرسول يشرب ويضع الزجاجاة.

٢٩- لقطة متوسطة يقف ريمون بعد عن سرسور الذي يجلس في الامامية

ريمون: قبل ذلك.. كنت اضربها.. فكانت تصرخ بعض الوقت. ثم اغلق الشباك.

ريمون يفتح زجاجة اخرى من النبيذ.

وينتهي الموضوع ككل مرة

يصب ريمون النبيذ لميرسول

ميرسول لا.. لا.

ميرسول يشرب بينما ريمون يراقبه

ريمون: انا معك.. ولكن الان اصبح الموضوع جديا، وارى انني لم اعاقبها عقوبة كافية

ومن اجل ذلك اريد رايتك في الموضوع. وقد فكرت اولا في ان اقلتها.. او اتسبب في قضية لها، واستدعى الشرطة. فيكون لها سجل لدى شرطة الاداب.

٣٠- لقطة قريبة متوسطة ميرسول وريمون.

ريمون: ثم سألت عنها بعض الاصدقاء ممن يعيشون في بيئة السفلة والعاهرات. ولكني لم اجد دليلا ضدها اتمسك به.

ميرسول: آه..

ريمون: وقد اقترحوا علي ان الفق لها «حادثة» لكي تصبح مشبوهة. ولكن هذا الشي لم يكن هو الذي اريده.

ميرسول يشعل سيجارة

والان مارايك في الموضوع؟

ميرسول: انني لم اصل الى رأي فيه ولكنه موضوع مشرق

ريمون: هل تظن ان في الامر خيانة.. نعم اولاً؟ ربما لا يكون عندي سبب لا اقول انا ذلك ميرسول: نعم بكل تأكيد.. تبدو في الموضوع خيانة.

٣١- لقطة قريبة ريمون يعتدل ويقف (حركة راسية للكاميرا معه). ثم يعود ويعبر المكان الى اليمين.

ريمون لا والان ساقول لك.. ماذا اريده.

ثم تعود تشعل سيجارة ويسير خطوة الى اليسار تسعة الكاميرا ببانوراما.

٣٢- اكتب خطابا لهذه المرأة. ملءوا بالسبب و... في الوقت نفسه ناشيء نخلعها تدم اريد لها ان تأتي الى. واريد ان انام معها. كما وانني دائما في حين الى اشتهاها.. اتفهم،

«زوم اقتراب»

وعندما ينتهي كل شيء سابصق في وجهها واظردها.. ثم يمر ريمون الى اليمين. -بانوراما الى اليمين ثم الى اسفل.

لتصل الى ميرسول

ريمون: مرايك..

ميرسول نعم نعم.. اظن ان هذه الطريقة تحقق عقابا كاميا

صوت ريمون: هيه.. هكذا نحن متفقان

٣٣- لقطة متوسطة ريمون وميرسول

ريمون المشكل هو انني اعرف ما الذي يجب ان تكون عليه نغمة الخطاب. ولكني غير قادر على كتابته. ولهذا السبب قد فكرت ان استعين بك هل يضايقك ان نكتبه حالا

ميرسول: لا..

ريمون يذهب الى الدولاب ويفتح درجا

(موسيقى)

٣٣- لقطة قريبة متوسطة يعود ريمون من الدولاب ومعه ورق وريشة وحبر (بانوراما الى اسفل والى اليمين) عندما يضع هذه الاشياء على المنضدة (تستمر البانوراما الى اليمين) حتى تصل الى ايدي ميرسول.

تدفع ايدي ريمون الورق والحبر تجاه ميرسول صوت ريمون: والان انت صديق حقيقي.

٣٤- لقطة قريبة: ريمون.

ريمون: المرأة اسمها.. ياسمين افينانتير.

٣٥- لقطة قريبة: ميرسول.

(موسيقى)

ميرسول: عربية؟

صوت ريمون: نعم.

تراجع الكاميرا الى الخلف. عندما يبدأ ميرسول في الكتابة.

طرقه السلم - داخلي - ليل

٣٦- لقطة عامة متوسطة: من اعلى، ميرسول

(موسيقى)

٣٧- لقطة متوسطة (من اسفل) يقف ميرسول لحظة. ثم يبدل على السلالم وسطر من احدى الكتب يستمر في النزول.

الفصل الرابع

شاطيء - خارجي - نهار

١- لقطة عامة متوسطة يسير ميرسول وماريا الى الامام متجهين الى اليمين ويجلس بعض العشاق في اليمين واليسار (تؤدي الكاميرا حركة بانورامية) صوت ميرسول: جاءت ماريا لتأخذني من المكتب؛ وقد اخترقنا كل المدينة سائرين في الشوارع الرئيسية يقفان. يمر بعض الناس عبر الامامية.

كانت كل النساء جميلات.

يعبران تجاه اليسار، بانوراما. تم يصلان الى امامية الكادر ثانية

وسالت ماريا، اذا كانت لاحظت ذلك.. فقالت لي نعم، كما وانها قد فهمت ما الذي اعنيه (موسيقى)

يتعاقبان. ثم يسيران الى الامام تجاه اليمين حركة بانورامية للكاميرا..

ماريا هل تريد ان تتروحي؟

يقفان

ميرسول الامر سيان بالنسبة لي. واذا اردت يمكننا ايضا ان نتزوج.

يبدوان في السير مرة اخرى «تتحرك الكاميرا معهما».

ماريا هل تحبني؟

ميرسول: لا اعرف.. اذا فكرت فقد اقول لا.. ولكن اذا اردت فلنسرج

يقفان ماريا تقبل ميرسول يمر بحارة تجاه الامامية الى اليسار يستمر ميرسول وماريا في السير تجاه اليمين.

ماريا ولكن الزواج امر جدي..

ميرسول لا.. لا.. لا.. لا

ميرسول يسل ماريا ويخرجان من اليمين

٢- لقطة عامة متوسطة: يسير ميرسول وماريا بطول

الخطوط (تتحرك الكاميرا بانوراميا الى اليمين)

(موسيقى)

صوت ميرسول قالت لي، انني نوع غريب وانها ربما لذلك قد اعجبت بي، وهي تحبني. الا انها في يوم ما كانت ستبغضني للسبب نفسه. وفي هذه اللحظة قد احسنا بشوق الى الرجوع الى المنزل بأقصى سرعة

غرفة ميرسول - داخلي

٣- لقطة متوسطة ستائر على الشرفة (حركة بانورامية للكاميرا الى اليسار واسفل).

صوت ميرسول. ونلقي بجسدينا على سريرتي وكنت قد تركت الشباك مفتوحا.

ميرسول وماريا على السرير يرتشفان القبلات وكان جميلا، الاحساس بهواء الليل النقي وهو يلعب بجسدينا.

ردهة ودرجات السلم - داخلي - نهار

٤- لقطة متوسطة (الى اعلى) يصعد ميرسول السلم.

صوت سالامانو: سنخرج الان. هل تتحرك؟



ميرسول وريمون وماريا

ARCHIVE

يقف ميرسول، وينظر الى اعلى، ثم يستمر في الصعود. ويخرج من اليمين

غرفة ميرسول - داخلي

٥ - لقطة قريبة متوسطة ماريا تمسك بعلاية القهوة، وتتحرك الى اليسار (تؤدي الكاميرا حركة بانورامية معها) فيحتوي الكادر على ميرسول اثناء دخوله من الباب.

ماريا لماذا لم تقرب الباب مفتوحا، فيدخل تيار من الهواء، ويكون بذلك الجو منعشا ميرسول: نعم.

ماريا تشير الى بيجامة ميرسول التي ترتديها ماريا: انظر ما الذي ارتديه اه قلنوما الذي اشتريته

ماريا تأخذ الحاجات من ميرسول، وتنتجه الى اليمين «بانوراما تعزل ميرسول».

وتتناول ماريا قطعة من اللحم

ماريا معتازة «لاباس بها

ماريا تبتلع في اعداد الطعام عند الموقد صوت سالامانو: رمة! نذل جبان! تحرك!

ماريا تنظر بعيدا الى اليسار

ماريا: ما الذي حدث؟

٦ - لقطة قريبة متوسطة ميرسول - يتقدم الى الامام

ميرسول: آه! انها قصة بدأت منذ ثماني سنوات.

يجلس ميرسول على المنضدة «بانوراما الى اسفل» على يديه وهي تستعد لسحب قدح القهوة وتمسك يد ماريا بغلاية القهوة.

وتصب بيدها القهوة في القدح.

الكلب عنده مرض جلدي. ذهب بشعره بأكمله وامتلا بالجرب. «ماريا تضحك»

ميرسول. وقد وصل العجوز الى ان اصبح شبيها لها. تصب يد ماريا القهوة في قدحها «كاميرا - بان الى

ماريا تلحق به

ماريا. مالذي حدث

يدخل رجل من اليسار.

حركة راسية للكاميرا الى اعلى. على السلام يظهر

رجل وامرأة ينصتان الى صوت الشجار (خارج مجال

الكاميرا) تليها بانوراما الى اسفل) فيظهر رجل اخر

وامراتان وهم يهبطون السلم.

(اصوات).

١٠ - لقطة متوسطة (الى اسفل). يصعد ميرسول

بعض السلام (بانوراما تتبعه)

ثم تلحق به ماريا وتوقفه.

ماريا. اقل اي شيء! اذهب واشت بشرطي

ميرسول: انني لاحب الشرطة.

تنزل امرأة على السلام وظهرها للكاميرا. تمر على

ميرسول وماريا.

المرأة: اذهب انا.. سأذهب انا، وانادي شرطيا..

سأذهب انا وانادي شرطيا.

سأذهب انا

يستمر المرء في النزول، (بانوراما الى اسفل) لتعزل

ميرسول وماريا



لويجي سكورني

اعلى. وتصل الى ماريا وهي تضحك وتبتعد قليلا

بقدحها. ثم تعود وقد انتهت من الضحك.

بناء على كلامه. ان الكلب قد تعلم طريقة مشي

صاحبه نفسها. وكانهم من الجنس نفسه

ماريا. هل تحبيني؟

٧ - لقطة قريبة متوسطة يجلس ميرسول على

المنضدة ويأكل (نوم اقتراب ثم حركة راسية يسترد

ميرسول وضعه ويأكل.

ميرسول: هذا شيء ليس له اهمية. ويخيل إلي انني

لاشعر بالحب.

٨ - لقطة قريبة متوسطة ماريا يطهر عليها رد الفعل

- تتحرك الى اليمين (ومعها الكاميرا في حركة

بانورامية). تنظر في مرآة. يدخل ميرسول من اليسار،

يقبل رقبتها من الخلف، ثم يدور حولها ويقبلها مرة

اخرى.

ماريا: هيه..؟ اتريد مرة ثانية؟

ميرسول. نعم

يحنى ميرسول ويقبلها اثناء رفعها لاشاد

بيجامته الى اعلى. ثم يحملها بين ذراعيه بانوراما.

(ماريا تضحك). ثم يلقي بها على السرير. ينزل

كلاهما الى اعلى اثناء سماعهما لصوت بكاء (خارج

مجال الكاميرا)

صوت ريمون لقد خدعتني... هيه..؟

لقد خدعتني!

يجلسان على السرير. ويقوم ميرسول. يعبر

الامامية، ويخرج من اليسار.

ردهة ودرجات السلم - داخلي

٩ - لقطة عامة متوسطة (الى اسفل) ميرسول

يجري الى طريق السلم. وينظر الى اعلى.

(اصوات مشاجرة خارج المجال)

ويبدأ في الصعود، ثم يقف.

صوت ريمون: وسوف اريك! واعلمك مالذي يحدث

عندما تخونين احدا مثلي.



الروائي الأمريكي

سكوت سומר

الكتابة هي الشيء الوحيد
الذي يمنعني من البكاء.



ترجمة واعداد:
ازهار مهدي العزاوي
عن مجلة غارغويل

دأبت معظم المجالات الأدبية على إجراء مقابلات مع الشخصيات المعروفة في ميادين الفن والأدب لكن اللقاء الذي أجرته مؤخراً مجلة غارغويل الأمريكية لم يكن كغيره انه انشودة حياة او لنقل رحلة ممتعة في التجربة الإبداعية لروائي شاب قد لانعرف الكثير عنه ، لكن ما قدمه في ميدان الرواية والقصة القصيرة يعد بالكثير فمن هو سكوت سومر؟

انه روائي أمريكي شاب ولد عام (١٩٥١) في مدينة ساوث اورغ في ولاية نيوجرسي الأمريكية حصل على شهادة البكالوريوس من جامعة اوهايو وسلين ثم حصل على شهادة الماجستير في الكتابة الإبداعية من جامعة كورنيل له قصص عديدة منشورة في مجلات أمريكية معروفة وله روايتان منشورتان «فضيلة الاقتراب» ١٩٧٩. و«الملاد الأخير» ١٩٨٢. ومجموعة قصصية «العمر» ١٩٨١. وستصدر روايته الجديدة «الحصار» قريباً وستكون بداية رحلتنا معه بالسؤال الآتي

قارنت جريدة نيويورك تايمز في عرضها لمجموعتك القصصية «العمر» رقة احساسك ووعيك باحاساس ووعي سالينجر وميتر حيرالد واما سديس الذي سديس يقاربوا نيل وبين حور ارفع وجو . تتلعب مع الـ طبعي جداً ان اشعر بالدهشة والاعتراف لمن هذه المقاربة ، فاهتمام من هذا النوع لا يحلو من سانس متين والفكرة هنا هي ما اعنيه ان الاهتمام المشترك لدى الشباب اليوم هو هذا التوق الشديد لـ . ماض ضائع ، ولو تحدثنا عن الامر من الناحية النفسية لوجدنا بان هذه الحركة التراجعية تشرح ادراكنا للحصار النفسي الذي وجدنا انفسنا فيه لكن ماهو مهم في هذا الادراك الطريقة التي يعامل بها الكاتب هذا الموضوع فطريقة فيترجيرالد تبهرني لانه ذكي جداً على الأقل في «غاتسبي العظيم».

اما بالنسبة لطريقة تعاملي مع موضوعي وخوفا من ان ابدو مبالغا في الحديث عن نفسي اخشى من ان تكون طريقة التدريب الفنية لاتزال ظاهرة في الكتابة حتى وان امتطى نثري هذه الطرق من غير ايد اما عن جون تشيغر فاعتقد بانه مهتم ايضا بموضوعات الضياع والتوق الى الماضي وماندعوه - ببراءة - الاستنار بالماضي ، وقد تأثرت كتاباتي

باسلوبه وبافكاره وبخاصة في قصصه «السياح» و«وداعاً أخي» ، انني معجب جداً بطريقته الهادئة في تصوير وانارة الحزن بنجاح يفوق اي كاتب آخر باستثناء «تشيكوف» . ولست قادراً على التعليق على مقارنتي . بجون ارفنغ . لاني لم اقرا اعماله بعناية تامة حتى اناقش الموضوع بجدية .

* كيف كان رد فعلك بعد قراءة النقد المدمر لروايتك «الملاد الأخير» في جريدة نيويورك تايمز؟

- تأملت جداً من ذلك النقد وكانت جميع النقد قاسية تماماً وربما يكون ذلك لان توقعاتي لنجاحها كانت كبيرة جداً لقد اصبت بدهول شديد وشعرت وكأن كل الزخم الهائل في «عملي» قد وصل الى نقطة النهاية واتفى ان يكون احساسي هذا مؤقتاً انا اعرف بان هناك مشاكل في تلك الرواية . لكن اللادة التي تناول فيها الناقد روايتي لاتزال تثيرني حتى بعد مرور عامين على ذلك العرض النقدي غير العادل . ان ما اتوقعه من العرض النقدي للعمل الاسامي ان يكون دكياً وعادلاً او لنقل يحترم سبب . كان سبباً ام ذماً لكن السطحية في النقد امر لا يرض عني . اندا وعلى اية حالة كان التعامل مع النقد في «الملاد الأخير» محترماً وأمل ان يسبق روايتي الجديدة بدراسة حدية اكثر من ناحية النقد . من الضروري جداً ان اثابر على كتابة «أبعد» . لانه . سباع حاجاتي النفسية من دون ان ابد ما بداخلي كثيراً بسبب مايكتبه النقاد .

* كثيراً ماواجه صعوبة في فهم اختيارك البارع لاسماء شخصياتك (الاسماء الرمزية الساخرة) فعلى سبيل المثال شخصية «غريس» (فرصة) وهنري (الاقتراب) وفي (القمة) وترامب (العاوية) فهل تعد هذا الاستخدام اداة لمنح شخصياتك بعداً معيماً ام ماذا؟

- ذات مرة وانا تلميذ في المدرسة قرأت بان «كل الروايات الجيدة تتوق لرمزية سامية» . ولذلك وبطريقتي الغربية هذه حاولت اليماء بمعنى آخر للنثر الذي اكتبه واظن بان اسماء شخصياتي تسخر مما يدور حولها ببراعة لكنها ليست سخرية من الادب الرمزي لاني لم اصل الى هذا المستوى الرفيع بعد واحاول التلاعب قدر الامكان بادواتي لاتمتع بها لان الابداع واللعب لايمكن فصلهما تماماً

بالنسبة لي في الأقل قد اذهب بعيدا في لعبتي هذه بعض الاحيان ولكن ما الخطا في اقتراح وجود امر شيطاني في بعض تركيباتنا الاجتماعية من خلال اسم؟ قد يحرض هذا الاقتراح مواطنا شابا في امراطوريتنا المنارة على التفكير بصورة اعظم بما يدور حوله لكنني لن اعتذر عن خشونتي في اللعب ليس في هذا العهد الجمهوري على اية حال

هل هناك رمز ديني في روايتك «العمر»؟

اجل فقد حاولت اقتراح فكرة دينية. فالحدث في الرواية يستمر لفترة سبعة ايام وليال ثلث حادثا نوويا لم يكن «عرضيا» بالنسبة لي اردت ان اسلط الضوء على محور حضارتنا في مجتمع يدار من فنيين اختصاصيين لان اي مدينة ستقع حتما في مشكلة نفسية وحضارية عندما تصبح قوى «التخريب» اكثر فتنة وابهارا من قوى «الخلق او الابداع». فانا لا افهم تماما عدم احترام الانسان العصري لنفسه وللعالم المتكون امامه. ربما يكون التواضع فضيلة لا نستطيع الا ان نتوق اليها بدل لكني مدهش بما فكم منا من لا يخجل او لا يزدرى هذه النوق قد نكون روايتي «العمر» في احدى مسقويها عرضا لما يحدث لانسان كهذا

هل ماتعليقك على تصنيف شخصياتك السلبية؟
صديقة تقدم العون وتمثل الخلاص دائما ماتك مشلولة او معنوة او مذبذبة وصديقه يمثل انه حسية وهي الشهوة التي يصعب الحصول عليه؟
اكتشفت متأخرا بان حياتي تقلد فني وهذا مايولد الندم في نفسي.

لماذا بدأت بالكتابة؟

كنت مرافقا حرياً مهتاجاً وقلقا وكنت حساساً جدا ومن النوع الذي يكي كثيرا لم اكن قادرا على قول جملة واحدة من غير بكاء ومن غير تساؤل رملاني عما يخبئني في كل مرة. كنت اكتب الرسائل لامي واسي وانا في الثامنة من عمري فذلك اسهل كثيرا من الشعور بالحل بعد البكاء اشعر بالصياح تماما مالم اكتب وبصراحة اقول بان الكتابة هي الشيء الوحيد الذي يمنحني القدرة على عدم البكاء لمرتين في اليوم في الاقل في الفترة الزمنية مابين اليقظة والنوم.

هل تحب التدريس؟

اجل ولكن لم يعرض علي احد ذلك حتى الان وقد كان المخرجون الذين قذموا رواياتي للسینما كرماء لدرجة جعلت مهنة التدريس غير ضرورية ماديا بالنسبة لي
هل تقرأ؟

اقرا للكتاب الروس على مستوى القراءة الحادة خاصة تولوستوي وتشيكوف واقرأ البيوت وفرجينيا وولف وحوزيف كوراد وبكيت وفرويد واقرأ هيمسواي لاتعلم حيل الصعقة الابداعية وكذلك وست وفيتزجيرالد وجون ابيديك وجور تشيفر وروبرت ستون وسافرا هاوثورن واندرسون وايديث وارتنون هذا الصيف

هل غالبا ماتكتب عن العوائل والشخصيات ضمن اطار حياة العائلة فهل لمادة هذا الموضوع علاقة بسيرتك الذاتية؟

ان موضوع العائلة نابع من السيرة الذاتية في جزء منه خاصة في الموقف لكنه لايمت للسيرة بذاتيه بصفة من ناحية الحدث ولكني احاول السيطرة بصورة عامة. على الصراعات النفسية التي تسيطر على حياتي اليومية فهل يعني ذلك بان كتابتي هي تمرين للعلاج بصورة رئيسة؟

اقول اجل في حدما ولحسن الحظ ان معظم الامور النفسية هي حالات نموذجية فاين يكمن الفاصل بين ماهو شخصي وماهو عام اعتقد بان الترجمة الصادقة لما يحمله قلب الفرد وعقله ستصل حتما الى قلوب وعقول الصادقين الاخرين

هل تجد بان شخصياتك تسيطر عليك عندما تكتب؟

اجل في الاقل عندما تسير الكتابة باسنيابية ولقد حصلت على هذه الانسيابية - بصراحة - في وقت متأخر كل ما اكتبه تقريبا يروي على لسان الاخر مالم اكن اما الشخصية. اعني مالم تتحدث الشخصية معي فتروي لي حكايتها ولا يستطيع كتابة كلمة واحدة خارج هذه الحالة لذلك تجدني في هذه الحالة. احاول كتابة المسودة بسرعة جدا خوفا من ان يتركني الصوت الذي يحدثني قبل ان اصبح قادرا على السيطرة عليه بوعي كامل بالمصدر اللاواعي الذي انقر عليه قبل ان اتمكن من اظهار هذا الصوت بلارادتي.



ليعوض الساعات الشاقة التي يقضيها في عزلة
ولسوء الحظ ان ماتجله الكتابة قليل باستثناء
رسائل المعجبين العزيرة على النفس واني مع ذلك
اطمح للحصول على عدد اكبر من القراء وتوفر أكثر
لكتني في المكتبات وربما يكون هذا سبب تفكيري
بالدخول بمشروع تسويق كتفي في الربيع القادم
* ماريك بالعلاقة بينك وبين دور النشر في نيويورك
حلقة وانما استمعنا لقصص مرعبة عن النشر من
بعض الكتاب؟

من يد سحر نفسك بمواجهة مواقف مرعبة
شباب اميرك في مشرب فالجشع والاهاسة
في كتابك بالقوى الهبة التي يتمكن المرء
من مواجهتها بسهولة في عالم النشر.
ان اداع اربيسى لدور النشر لتسويق الكتاب
هو الفائدة المادية وبذلك تجد نفسك امام اي الكتب
يجلب دولارات اكثر.
* ماذا تكتب الان؟

- انتهيت من كتابة رواية «الحصار - الحياة في
المدينة» وهي من اطول ما كتبت (٥٢٠) صفحة
قضيت في كتابتها عامين ونصف وهو وقت طويل
بالنسبة لي لكسي أعدها من افضل ما كتبت انها عملي
«الناضح» الاول واشعر بانني ساعبر بها من مرحلة
ما يسمى «كتاب شباب» الى مرحلة «كتاب» واتمنى
باخلاص ان اكون قد نجحت في هذا العمل لانها
رواية تختلف عن كل ما كتبت سابقا.

لقد بدأت بكتابة الجزء الاول من رواية ذات ثلاث
اجزاء وخطط لكتابة رواية اخرى في حزيران ان
مهنة احتراف الكلمة ستظل مهنة المستحيل الذي
اعشقه

* بعدك العديد من النقاد كاتباً هجاء مدمراً لما يجري في
امريكا في الثمانينات فما قولك؟
- دعنا ننتظر ما يحدث بعد صدور روايتي الجديدة
«الحصار او الحياة في المدينة» اراهم على ان ناقدا
او اثنين سيعيدون تفويم ما كتبتة خلال خمس او
ست السنوات الاحيرة وسأكون اول من يريد ان
يعرف حقيقة اقتراض ان امانة الراي العاد لسر
مدمرا

* ماموقف النقد من روايتك «فضيلة الاقتراب
في بريطانيا والدانمارك كان النقد حينها
بريطانيا باستثناء نقد الملحق الادبي لطريدة
الذي اساء ناقدها فهم كنه الرواية عندما تصور ماني
إمجد انحلال الشباب الأمريكي. اما في الدانمارك فقد
افلس الناشر والعلي المشروع وفرحت جدا بترجمتها الى
الايطالية لكني لم اسمع اي نقد عنها هناك
* اشترت هوليوود حقوق العديد من اعمالك الادبية وقد
سمعنا بانك كتبت سيناريو بعض الاعمال فما آخر اخبار
هذا الموضوع؟

- كتبت سيناريو روايتي «العمر» لافلام بارامونت
وروايتي «الملاذ الاخير» لافلام فوكس امها عملية
تجارية رهينة لكن المادة معربة جدا فانا افلست
خلال ست الاشهر القادمة سأكتب سيناريوهات
اخرى.

* هل واجهت صعوبات في التكيف لنجاحك المبكر؟
- المشكلة الوحيدة التي عانيت منها بسبب النجاح
المبكر هي التمزق العقيم لنجاح اكبر ان مهنتنا -
الكتابة - مهنة الوحدة والعزلة القاتلة انها المهنة
التي يبقى احداً بانتظار الحصول على الاعجاب

مؤتمر القمم الثلاثي للكتاب، في نيويورك.

نحن نعلن

احتجاجنا!!

اعداد سلمان بن ابراهيم



لم نأت لنسمع من شولتز محاضرة

عن الكتب والحرية

ويوجد الآن ١٢١ مركزاً للمنظمة نقيم سنوياً في ٢٢ بلداً ويعتبر المركز الأمريكي من يضم ٢٠٠٠ عضو من وسعها وقد حاول رؤساء المركز الأمريكي لمصنعة لغلد ومسد عام ١٩٣٤ منع مركز المنظمة في لأمم المتحدة سوفيس لأن تلك الجهود باءت بالفشل لأن الاتحاد السوفيسى وقد دىما ضد هذه المنظمة وقد عثر مركزنا في لأمم المتحدة عام ١٩٤١ كد عميد الحكومة الدولية مركز المنظمة في وارشو بعد حركة التضامن

في منتصف كانون الثاني ١٩١٦ عقد مؤتمر لندن والأربعون للمنظمة الغلة في نيويورك وقد حضر المؤتمر أكثر من (٦٠٠) ادیب من (٤٠) بلداً وخصصت (٨٠٠,٠٠٠) دولار لتغطية نفقاته. لقد تأسست منظمة أئند عام ١٩٢١ في بجنر بمبادرة كل من جون كالدورتي، الجدر على حادره سويل وبيبي داوسون سكوب وفي أئند الثاني ترأس ايانوئي عر مس مركز لئند في مريس كد ترس بوث تركمئون مركز القلم في الولايات المتحدة

تصمم منظومة القلم شبكة واسعة من الشعراء والروائيين وكتاب المسرح والمقاد والمترجمين إلا أن المرافة للمؤتمر يلاحظ غياب الكثير من الدول مثل الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية والدول العربية وبعض الدول الآسيوية والأفريقية.

وقد مثل بعض هذه الدول الكتاب المنفيون أو الهاربون من أوطانهم مثل فاسيلي اكسوف من الاتحاد السوفيتي وسيلو مبلوز من بولندا وجورج كوراد من هونغاري وهرنوتو مانديلا من كونا وقد رُحِّبَ كلمات هؤلاء عموماً على اضطهاد الحريات في بلدانهم وكان دفاعهم عن أمريكا وديمقراطيتها يفوق دفاع الكتاب الأمريكيين الموالين للنظام

وفي موسكو رفض جورج مارشوف دعوة رئيس المؤتمر الروائي الأمريكي نورمان ميلر لحضور بعض الكتاب السوفيت في المؤتمر المذكور وقد جاء في الرسالة التي وجهها إلى ميلر أن فئمة المدعوين عموماً تصد اشخاصاً كرسوا

من أجل إثارة الحقد والعداوة بين الشعوب وأن قولنا دعوة يعني أننا نصنع دعوة للحقد ضد شعبنا وشعوب أخرى ونودعها. كما قال راسكرك: «لقد خلق جو مناسب للإبداع والبناء».

وكان رئيس المؤتمر قد وجه الدعوة وبمبادرة أدباء سوفيت بعضهم يعطى بقى سنكو و ندره فورجيسكي و ديسين عريس وفيدس راسكوس وجعفر أينا بوب ولوحظ أن جو المؤتمر كان عاصف بالاحتجاج والمقاطعة وعدم الحاضرين سياسياً منذ الجلسة الافتتاحية التي سار بها

وزير الخارجية الأمريكي جورج شولتز لقد قام نورمان ميلر وبدون استشارة الحياة لادارية بدعوة وزير الخارجية جورج شولتز للمشاركة في الجلسة الافتتاحية التي عقدت في مكتب نيويورك العامة وقد بار حضور شولتز بعضه من الاحتجاج حتى أن قرب الناس إلى نورمان ميلر من عضوا لهداية وكثير من قال ر هذه الدعوة بغير حرف لم يبق منضم بعد وقد جعلها سبباً في حدث ضار كبير في أمريكا رجعية. أما رئيس المنظمة السابق

عالمدي كيبيل فقال: «أني ضد حضور وزير الخارجية إلى المؤتمر وجعله متحدتاً رئيساً في جلسة الافتتاح وحتى لو كنت متفقاً مع هذه الحكومة. وأنا لست كذلك فسوف أفق ضد مشاركة موظف كبير من الحكومة في لقاء عالمي للادباء. وقد رفضت الروائية ناير غوردمر حضور جلسة الافتتاح لأنها لا تنفق وزير الخارجية مدافعاً عن حرية التعبير في بلدها جنوب أفريقيا كما احتج على حضور شولتز أيضاً الروائي الألماني غوتتر غراس المرشح لحائزة نوبل فسعد أن ألقى كلمته بالادبية في اليوم الثاني صباح بتجديره وصحة اعتقاده بأن خلا ما مارال مدعته من أحداث لاس فاما لا أشعر بالارتدح لحبي من أوروبا إلى نيويورك كي أسمع محاضره من شولتز عن الحرية والادب لماذا لا أعلن احتجاجاً».

وبعد تصديق جاد رفع غراس صوته بعصب قائلاً على أنه حال فإن هذا لا يحدث في بولندا أو يحدث في نيويورك وأن

٢٠٠ من المشاركين قد وقعوا رسالة احتجاج متوجهة إلى شولتز يندسرون فيها حكومته

في أي شيء من أجل حرية التعبير في الخارجها وقد طلبت عريس أن يقرأ الرسالة المفتوحة أمامه بين لكنه رفض ذلك وفي ردعه عن دعوة وزير الخارجية قال ميلر أن حضور شولتز يعطي الحق لراسكوس لاسباح ما كورت فوسيتت عضو اتحاد لادباءه فقد قال في حديث لمعاين أن الدعوة أني وجهها لميلر كضيف عظيمه بحافله وليس شاملاً من حصار سوى رفضها وكسب لا أن كسبته بتهمة كما براها دوسرو وقد اتفق على ناسي مع ميلر وفوسيتت حين قال: «أن منظمة القلم يجب أن تعطي مثالا عن حرية التعبير ومن الحق أن يمنع شخصاً ما من الكلام».

كان المحور الرئيس للمخروج للمناقشة هو حيال الكاتب وخيال الدولة. وتفرعت عنه محاور أخرى مثل رجل دولة يتحدث عن خيال الدولة الذي سار به روى حكر وشر شروود وبروي كرسنتي وشريوس شونس وفوسيتت ولكن المناقشات



عزاس سايحج

حكومة الولايات المتحدة

وقد لوحظ ان اجلسه المحصنه لمناقشته فصايا
الاجلسه كانت هادئه ومتمرد ولم تخرج عن حدود
عافسه لم تات بافكار جديده
جاءت باعكس تحارب طريقه فقد قال

المنذوب الكوري غوني بانغ

كانت
من لاند
من عاده حلج روج
صحه ان
المرحمين عافره فبنهد على الاصل بقصر مسوى
ثقافته وجمال لكاتب ند واصل المنذوب الكوري
الذي كان يتحدث بالفرنسيه فابلا ان سرجمه
الاعمال الادبيه نجعل ابقراء في كل ارجاء العالم
يحدثون ادبا فالانث لايعرف الحدود واذا كانت
اللغه تعبه فمهمه المرحم هي اراله هذه الاعاقه.

واشار حوستر كانلان مورج حيد واثت وينص
ومارك نوبس الى ان المرحمين لايجزرون سماء
مارره ولكنهم ابطال يبقون اللغه واذب عسر
الحدود الوطنييه الى كل الاتحاحات وهذا هو احد

اهداف منظمه القلم

شارك في الحديث ايضا عريغوري راباسا
المسؤول عن الترجمة من الاسبانيه والبرتغاليه.
والذي سبق ان ترجم روايات لكبار كتاب امريكا

السياسيه طلع على الادب وانسمت بالحدده وعمره
لاحتاحات والمقاطعت بحيث قلب درس عولم
وهي سيعرض القاعه اشعر بالعبير في هذا
بحو وعندما حول رئيس المؤتمر نحوير انقاس
الى المحور الرئيس وحه تعلقت لادعه خاصه من
وليك الدين دواو بمعدده القاعه مع جعبه بفض
صبره ويقون اذ ارده ان تصرحو فامفقو
صرحه عيبه واحده وعادرو بغاعه وسبب كثرة
المناقشات السياسيه تساءلت سورار سونناع
بصوت عال عن امكانيه مناقشه الادب بعيد عن
السياسيه وقد عمر احزور مثل المهد انوار
هو غلاس واريواشي انه عاري جورج كوراد عن
استعرائهم من نحويل المؤتمر الى المناقشات
السياسيه الصرقة وعلق على هذا الامر كلور
سيهور احبار على حائره بوبل للعاد الماضي قابلا
من المتمع ان يستمع الى احاديث في التسياسيه
وليست في الادب.

واضافه الى قصيه بكار اعوا

المتحدة والكتاب المضطهدين في دول العالم طرح
للفاش ايضا قانون ماکران - ولد
عام ١٩٥٢ والذي يجمع اكبر
من دخول الولايات المتحد
الخارجيه قد اتعت المتمع عن بعد

وكس وخاسرار فقد رفض عربهم عرب المجرى
سبب قانون ماکران ولنر حما ان الرواي عابرين
عابرا مارخير الحابر على جائرة بوبل عاب عن
المؤتمر بسبب المشاغل التي تعرض لها وقد علق
فوبيعت على ذلك فابلا ابني لاندشتن فقد تعرض
هؤلاء الكتاب الى الاهانه بسبب هذا القانون. وقد
طرح قصيه الكتيه الامريكيه مارعرب واسدل
كمثل على تعسف قانون ماکران ولنر ان راندل الني
عادرت الولايات المتحدة وعاشت في المكسيك ترعب
في العودة الى بلدها لكن القانون بحول دور عودنها
لان بعض كتيها تعكس تعاطفا مع اتباع سانديستا
والحركات اليساريه الاخرى وكان شولتر قد قال في
كلمته ان وزارة الخارجيه بدلت ما في وسعها لعدم
ابعاد اي شخص بسبب ارائه المجردة ولكنها
ستستمر بجمع اوليك الدين تشكل اعمالهم خطرا على

اللاتينية مثل غابرييل غارسيا ماركيز وجوليا روبرتسون. وما في حارسه - حد حرسه - من خطر التدخل الشخصي للمترجم في عمله. وقال ان بعض انواع الشعر قابلة للترجمة اكثر من غيرها. «فهناك صوت متميز للشاعر ويتمن وصوت مختلف لادغار الز بو. فكيف تختار مفرداتك وتراكيبك اللغوية، وهل تأخذ موقفا وسطا»، وقال الشاعر الأمريكي عالوي كبيل الذي ترجم قصائد فرانسوا فيلون ان التدخل الشخصي يبرز اكثر عندما يترجم شاعر لشاعر آخر وقد اعطى مثلا من جينس فالتيت الشهير الذي كتبه كينس، الحقيقة هي الجمال والجمال الحقيقية، هو غير قابل للترجمة الدقيقة. اما المترجم لولو من شعهاي فقد تحدث عن معرفته بالشاعر ويتمن من خلال ترجمة قصائده الى الصينية وكان لو قد ترجم الشاعرة امين وكسور الى الصينية ومزولا عن طلب الروائي ان روبرت لو قصيدة للشاعر ويتمن بـ

اعجاب الحاضرين

وكانت الجلسة الختامية اكد
الافتتاحية. حيث احتلت بعد

الذي قدمه ميلر قال، ليس هذا

السيد ميلر اللوم على النساء أنفسهن حين قرا قائمة باسماء (٢٤) كاتبة وشاعرة رفضن حضور المؤتمر بضممنهن ماري مكارثي، ديانا تريلينغ، ايدور ويلتي، باربرا تكمان، جوان ديديون اليس وكر وان بيتي وعندما رأى بعض الكاتبات يفعلن القاعة احتجاجا اثناء حديثه علق ميلر قائلا بأنه يأسف للزعاج بعض النسوة فاجابت احدها اننا لم نتعرض للزعاج ولكننا تعرضنا للاهانة، بعدها حاول ميلر ان يحول مجرى الحديث الى الموضوع الرئيس ولكن احدى الكاتبات قاطعته صارخة. لقد اخبرتل عددنا من اجل حديث الممل هذا،

وقد قامت مجموعة من الكاتبات بقيادة غريس نالي وسنيثا ماعدونالد وبادين غولدمر ومارعريت انود بتعميم بيان احتجاجي يعبر عن سخطهن

لعشل المسؤولين في ضم المزيد من النساء للمؤتمر وقد عبرت نالي من خلال هيئة الرئاسة الى جانب ويلر عن استغرابها لهذا الامر كما وجهت اسئلة مخرجة الى ميلر عن عدم دعوة المزيد من الكتاب الاسيويين والكتاب السود وكان ميلر قد قال في رده على الاتهام بعشله في تحقيق نسبة معقولة من النساء للمشاركة في المؤتمر ان بعض الدول تضطهد النساء الى درجة لايمكن ان توجد فيها كاتبات جيدات وقد اثار هذا الرد عاصفة من الاحتجاج، حيث صرخت احدى المشاركات متحدية، ادرك واحدة، وقد تحدثه ايضا اريكا يوسف مؤلفة رواية (الخوف من الطيران) قائلة، ان المشاركة تقتصر في عدم الرؤية، اننا

مسائل لماذا تطر البنا ولا تراها،
عمل كل لقاء من هذا النوع تطرح عادة مناقشات في الصحف والمجلات المتخصصة حول العلية من لقاء ومدى مايمكن ان يحققه من اهدافه المعلنة بوتناغ ان مثل هذه اللقاءات لوفت وقد اتفق مع هذا الرأي ان قالت الروائية البرابيث مؤتمر القلم في لندن سابقا لم اجد له اية قيمة يتاتا لقد

وقال فوبيعت، حقا ان هذه اللقاءات روتينية ومملة فالكتاب هم بالتحديد ليسوا خطباء ولكن من المهم ان ينعقد المؤتمر ان المؤتمرات تكنسب اهميتها من الصداقات التي تتعقد خلالها،

كانت بعض الصحف قد توقعات منذ البداية ان نسود المناقشات السياسية فالواشنطن بوست توقعات ان تصدر عن المؤتمرين عسارات مثل امبرياليه الماكيكز ودبلوماسية الكوكا كولا وغيرها وهذا ماحدث فعلا فقد وجد البعض وعلى رأسهم الروائي الالماني عنتر غراس فرصة لتعريية السياسة الامريكية كما قاد البعض الاخر حركة الاحتجاج منذ الجلسة الافتتاحية التي شارك فيها وزير الخارجية جورج شولتز حتى الجلسة الختامية التي اتبرت فيها مساله قلة التمثيل النسوي في المؤتمر



وعسكر آخرون داخلنا..



محيى الدين المباد



ARCHIVE

يملك وطننا العربي تاريخاً عريقاً، وتقاليد بالغة النوع في نصوصه، تزينه النصوص المدونة على الورق، فقبل التوصل إلى هيئة المجلد المتعدد الصفحات، كانت لغائف البردي في مصر القديمة ترحر بالرسوم الملونة الجميلة المتداخلة مع نصوص رائعة التنسيق، كما حفل التراث العربي الإسلامي بوسائله لم يرتقى بالكتب المخطوطة، والرسومات والتزاويق البديعة، ظل فن الكتاب العربي - على مدى القرون - يستوعب فنون الحضارات السابقة والواحدة، ويتأثر بها ويؤثر فيها حتى انتهى في ثلاث لاؤل بلفرر سانت عشر الميلادي (قبل سنوات قليلة من العزو المغولي ١٢٥٨م) إلى مدرسة عربية متميزة في العراق، لم تكن مراسمها في العاصمة بغداد وحدها، بل في الموصل وفي مدن أخرى أصغر، ونعرف أيضاً آثاراً نادرة بقيت من نفس الفترة لمدرسة متميزة في الأندلس والمغرب العربي.. ومن سورية ومصر - أبان الحكم

و ١٦٤٠م رسالة بروح وبأسلوب مميز أخذ في استغلال عن الأساليب الفارسية والمغولية وتركيبه في تلك الفترة، لم يرهه له بكر من الممكن دائماً التحديد القاطع للمكان الذي أنجز فيه لمخطوط حيث تسالك مخطوطات سائر العراق ومثيلاتها من سورية، والتبست المخطوطات سورية مع لمخطوطات المصرية، ولاسيب مع المغربية. ظل فن الكتاب - مثل سائر الفنون الأخرى - في صعود وهبوط تبعاً لعافية وتماسك الحضارة العربية، أو لانحلال وانكسارها، ما حافل العراق من الخارج، وبسبب التفسخ من الداخل، وفي القرن الثامن عشر أخذت الشخصية العربية المميزة في التوارى من على صفحات مخطوطات العراق وسورية ومصر تحت حكم السلطة التركية، التي لم تتمكن من الاستعرا ب، والاندماج في المجتمع

١٢٣٤٥٦٧٨٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

الاسلامى في فن الكتابة. بل يجب

THE

[illegible][illegible]

بما المخرجه او المعربة رسوما اجنبية اخذت

۱. $\frac{1}{x^2} = x^{-2}$
 $\frac{d}{dx} x^{-2} = -2x^{-3} = -\frac{2}{x^3}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^2} = -\frac{2}{x^3}$
 ۲. $\frac{1}{x^3} = x^{-3}$
 $\frac{d}{dx} x^{-3} = -3x^{-4} = -\frac{3}{x^4}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^3} = -\frac{3}{x^4}$
 ۳. $\frac{1}{x^4} = x^{-4}$
 $\frac{d}{dx} x^{-4} = -4x^{-5} = -\frac{4}{x^5}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^4} = -\frac{4}{x^5}$
 ۴. $\frac{1}{x^5} = x^{-5}$
 $\frac{d}{dx} x^{-5} = -5x^{-6} = -\frac{5}{x^6}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^5} = -\frac{5}{x^6}$
 ۵. $\frac{1}{x^6} = x^{-6}$
 $\frac{d}{dx} x^{-6} = -6x^{-7} = -\frac{6}{x^7}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^6} = -\frac{6}{x^7}$
 ۶. $\frac{1}{x^7} = x^{-7}$
 $\frac{d}{dx} x^{-7} = -7x^{-8} = -\frac{7}{x^8}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^7} = -\frac{7}{x^8}$
 ۷. $\frac{1}{x^8} = x^{-8}$
 $\frac{d}{dx} x^{-8} = -8x^{-9} = -\frac{8}{x^9}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^8} = -\frac{8}{x^9}$
 ۸. $\frac{1}{x^9} = x^{-9}$
 $\frac{d}{dx} x^{-9} = -9x^{-10} = -\frac{9}{x^{10}}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^9} = -\frac{9}{x^{10}}$
 ۹. $\frac{1}{x^{10}} = x^{-10}$
 $\frac{d}{dx} x^{-10} = -10x^{-11} = -\frac{10}{x^{11}}$
 $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^{10}} = -\frac{10}{x^{11}}$

في هذا اليوم ١٤٢٤ هـ تم افتتاح مدرسة في مدينة
 حيدرآباد بولاية سندھ بمقتضى قرار مجلس التعليم
 في مدينة حيدرآباد في شهر ربيع الأول سنة ١٣٩٤ هـ
 في سنة ١٣٩٤ هـ في سنة ١٣٩٤ هـ في سنة ١٣٩٤ هـ

سندته الأوروبية اجواء صعيد مصر، والبیت
يرفي من الداخل، والجامع الازهر والقاهرة
سديمة بمستوى حربي وفني كان جديدا كل الجدة
في ذلك الوقت وتشجعت دار المعارف - التي
صدرت الكتاب - فاصدرت نفس الرسام بعد
عشرين كتبا ملونة متميزة للأطفال، قدم فيها - كما
قدم فيما بعد في مجلة سندباد الصادرة
١٩٥٧ - رسوما ليعسد زووعه ساسي في رمل
من شخصيات وعو بدستيه كماله في تزيين
وسخبات لرسود ممتد في زوايا
والارضية وفي تنان عو بدستيه في
مستمد من قصص له منه وخط وحداث بحد
بشخصيات شيب كبر السبق رمز نوح الامر
لرسود ممتد بها في شخصيات ممتد بها
بوني لعناد ولامرط والعاطل والمساء به
لسر ويل الواسع والصدر

مخددة شخص يسوق ونسبها لغيري فبقي
الكبير بينهما وبين ما سبقها ولكن لم يدرك
هؤلاء - الا بعد هوات سنين طويلة - ان هذه
يسود ذات في تحللها يسود شمرد بالسهة
تيسر له على نفس شخصي العرب واسي
مورب نساب جميعه شغافه واحصاء
بشيرة ويستعمله في حافه اول يستمع بغيره
سار - في نفس زيد سيد على بالسوق اللارم
سماهي نفاة مخراف حسب - بعد لافوسي
سسمرد - بعد نسبي وشهيد به من قبل
الطرف الذي لا يحمل كلاهما له اي تعاطف.

الدعائية التي استهدفت اساسا ولاء الاجيال الجديدة للانظمة الحاكمة، وبدعوى حجب التأثيرات الاحدية والمخرفة، واصردت عن وعي التسليم بالمواحي الايجابية - ان وجدت - الا ان معدد الانماج لافلتني قد عجزت عن استنباط مركزه بفرود كل الاطفال العرب عن مستوى القومي. تحقق التواصل بينهم كما حدث في الخمسينات

بعد الاستقلال ونحولته الاجتماعية، ارتفعت مستويات معيشة الطبقات الوسطى نسبياً وازدادت قدراتها الشرائية. ودخلت ضمن العادات الاستهلاكية الجديدة، عادة ايجابية هي شراء الكتب والمجلات للبدء وبنائي سبب ويسرع فساد سر كتب الاطلاع في دور النشر التجارية الخاصة بهدف امتصاص نصيب من القدرات الاقتصادية الجديدة من الافراد ومن الحكومات في الاقطار العربية الاخرى على

الافقي للانتاج. بالقياس الى الامكانيات

الحاضرة من كتاب ومحربين ورسامين وشعبي

الشرع العربي الفامي (حكوميا كان)

أخرى إلى النصوص والرسوم الأجنبية **قارن** أخذ السوق من جديد بطبعات عربية من أعمال أجنبية حديثة تصعب بوسائل تقنية غير عادية في عصر النهضة المعنى **عثر** مجموعة - مديسة - مغربة ويطلق الأوصاف تلك لأحده عن خصوص والرسوم على السواء. وفي السنوات الخمس الأخيرة. بدأت دور نشر أوروبية الجنسية وراس المال في نشر مصوغات باللغة العربية في المغرب العربي، كتبها ورسما كتاب ورسامون أوروبيون لم يكن لديهم في مجال كتاب الأطفال، عند توسعه بمعنى حديث فاعلم من تعاضد و **أحضر** ميسر ولم يكن هناك نقاد أو متخصصون لتقييم هذه الكتب لذا لم يواجه القارئون التجاريون بما يجد من ادقاعهم في أغراق السوق بطبعات عربية من كتب ومجلات أحسبه تجارية. غالبا ما كانت ركيكة

الترجمة واستوردت افلام الطباعة (اللازمة
للانتاج) بنفس الرسوم الاصلية) جاهزة من
الخارج، كما تمت طباعة بعض الكتب بالكامل في
بلاد اجنبية وتفوقت هذه المنشورات تجاريا
لامتلائها بالاثارة (مغامرات العنف والالغاز
البوليسية وحكايات رعاة البقر واساطير الابطال
الجدد الخارقون للطبيعة) واحتلت بعض هذه
المنشورات الواسعة الانتشار المركز القديم
لمنشورات الخمسينات التي كانت تقرا في كل بلدان
الوطن العربي في ذات الوقت^(١) ولم يبد ان هناك اي
هدف سوى الربح. والمزيد منه

مع الاعتراف بمعضلة مسح ابي تصعب تكثفات كبيرة، ووصلت الى اعداد واسعة من الاطفال. ونظرا لحدوثها في مسعى لا يسهل ان المسبب في الاعراض ليس هو نفس مدرك حال نفس لدى مصدب له - افضل من توامه التجاري بل لقد تتبع النشر الحشوي خطى الفاشرين التجاريين، واصدر بعض من الطعاب العربية لكتب ومجلات اجنبية كوارا حار مسودا من الاما حشوي - ارا في التضمخ بسرعة بسما

مصاد: مسروبة - سقي و تحرق - سفير للامتج
التجاري، وبالتالي غياب مفهوم وتصور مهني
(٢) بروز الاتجاه الدعائي، التعبوي، سواء في
موضوعات الكتب أو في مشاهد محد للسر وبيع
بها احرص - في المقاد - على خلق الاعمال
المنشورة مما يحتمل اثاره اي جدل سياسي او
اخلاقي او ديني
(٣) استهداف رضاء السلطات والقادة، وتجاهل
جميع ما يتفرع من ذلك من حقوق وواجبات
الجمهور، و من ثم في انتهاك و سلب في موضوعه
لقسري

٤١) ضعف المستوى المهني والتخصصي، والحلظ بين خصائص واحتياجات فئات الأعمار المختلفة، وعدم التمييز بدقة بين الأشكال المتعددة لكتاب



ملف

في المسرح الصامت

الجو النفسي العام

ARCHIVE

صامتاً ليس بالامر الميسر للجميع حتى لو تعلّق الامر بالمسرحيين انفسهم. ان يجب على قارئ الاعمال الصامته ان يكون على قدر كبير من الخيال الذي يستطيع بواسطته تحويل الصمت من مستواه التجريدي في حركته الداخلية - نظرياً - الى مستواه المرئي عملياً - لقد تعود قراء المسرحية ان

تجد في المسرحية ما يشبه النص المسرحي الذي يقرأه القارئ في المسرحية. ان القارئ في المسرحية لا يقرأ النص المسرحي بل يقرأ الجو النفسي العام الذي يخلقها المسرحية. ان القارئ في المسرحية لا يقرأ النص المسرحي بل يقرأ الجو النفسي العام الذي يخلقها المسرحية.

القارئ بعقبة اسلبيه في عمق التجريد وكثافة الخطوط الحركية حتى لنفساوى طاقة الكلمة بقدرة الحركة التي مهما وصفت فانها تبقى تجريدا شافا متوازياته وتقاطعاته التي لا تتفق مع اية زخرفة او بهجة تعين القارئ وتحول دون نفاذ صبره لما

للذي لا يواصل القراءة فيه ان مؤلف الصامت يعلم قبل غيره ايه صعوبة سيواجهها القارئ وهو الذي يدرك ايضا مدى الصعوبة التي سيواجهها المشاهد في حالة العرض المسرحي. رغم تخطيط المخرج واغراءات الممثل ومساعدة عناصر الانتاج القارئ الى ان يواصل القراءة فيه ان مؤلف الصامت يعلم قبل غيره ايه صعوبة سيواجهها القارئ وهو الذي يدرك ايضا مدى الصعوبة التي سيواجهها المشاهد في حالة العرض المسرحي. رغم تخطيط المخرج واغراءات الممثل ومساعدة عناصر الانتاج

الاصعب مسرحيا رغم ظن بعضهم عدم جدواه او اهميته... مثل هذا الظن يماثل في ضيق زواياها التكنيك باهمية اللوحة او الشعر ان حياتنا تحتاج الى مزيد من السواقي والروافد العذبة كي نقلل من مساحات الجذب فيها، والمسرح الصامت هو احدى هذه السواقي التي ستؤثر اثرا مهما في

اهميته القصوى جماليا ونفسيا واجتماعيا لاي بلد انما هي نهضته من كل مكونات الحياة. ان الدعوة الى المسرح الصامت لاتتأتى جراء التاثر بالمسرح الاوربي.

الذي بلغ مديات مهمة منها على الرؤية الخاصة للفن الصامت العراقي فكرا وتكنيكا قد يتفق بعضهم معي على ان خشبة المسرح (مكان)...

من شؤون الادب - التي تكفي بان

وهكذا يكون الصامت الدرامي فنا من فنون

واقرا من الثقافة التكنيكية والمرونة الجسدية مع فهم دقيق لما يشهده المخرج المسرحي قائد العمل هنا يتحمل الممثل عبئا استثنائيا وجهدا خارقا لابد ان يؤخذ بالحسبان لكل من يتفنى الدخول في هذه اللعبة الصعبة.. اذ لابد ان يلتزم بتوجيهات المخرج في كل ايماء يطلقها او اشارة يوحى بها مع اعضاء الجسد الذي لابد ان يتخلص من اي تشويه خلقي يعيق اداء الحركة او يشوه جمالياتها.. فهو

ان الرقص تعبيرى يؤدي مهمة دراماتيكية على خشبة المسرح هذا الرقص التعبيري الدراماتيكي لايمكن ان يلعب لعبته من دونها موسيقى تعزز حركته وتسد فعله وهي لذلك تأتي في مقدمة وسائل العرض لقدرتها على خلق اجواء صامتة... فبالرغم من ان الموسيقى تبين تاثيراتها في اللاوعي، يجب ان توظف بما يحق ويخلق المرثى الصامت لامكاناتها المعروفة في التجريد ان الموسيقى الوصفية ليس لها هنا ذلك الشأن الذي نجده في المسرح الاعتيادي الذي يعتمد على توظيف الحالة موسيقيا وفي كثير من الاحيان.. عكس ما نراه في العرض الصامت اذ ربما غيرت الموسيقى فيه مجرى الفعل لتغير بعده الاثر المتبقي في وعي المتفرج استطيع القول بار الموسيقى هي اكثر العنصرون اعتمادا على الالة وفي الصامت تكون هذه الالة في جسد الممثل اللاعب وفي

الذي ينتج الموسيقى ايماءه يجب ان يسقط كل ما هو

لهذا المطلوب لاعتبارات الكثرى تقبلا لمثل هذه لهذا لابد ان يكون لكل عملية الايصال للمتلقى ان تبعد الحجوم الضخمة او الكتل الكبيرة خوفا من اية اساءة لشعافية الفضاء

الدكتور في العروض الصامتة يعتمد على كل مامو - غال ونفيس- لكن هذا لايعني بانه مصنوع من الذهب بل من الخيش وجريد النخيل ان الاكسسوارات في معنى وجودها الشكلي واللوني انما تعد مكملا وتابعا ذلك لانها وان كانت تشغل مجالا رحبا لفترة الممثل ودقته على اللعب والالهام تنفرد بطاقة تعبير به قد يبالغ في حجمها نقصا او زيادة لكي تتحول الى وسيلة ايضاحية تعين المتفرج على حسن التلقي واصطليد الفكرة المعروضة عليه وهكذا تكون كل قطعة من الاكسسوار هي مفردة ذات اهمية دقيقة في العرض الصامت والتعبير بها او عنها هو جزء من تعبيرية اعم واوسع تشترك في

ARCHIVE

الإضاءة واللون في عصرنا الحديث ان فن المكياج ليس هو التجميل مطلقا ، انه تشكل فلسفة الوجه في الاخص في تعددية انفعالاته المختلفة داخل اللعبة الدرامية الصامتة وخارج مفاجآت التبريح الصارخة والقناع ضرورة تعبيرية لمغزى ومنطق العمل الصامت حتى ليذهب الاعتقاد بي الى ان ليس العمل الصامت في المسرحيات الحديثة مجرد صامتة

التوتر من دونما ابتذال في الاستعمال فالإقتصاد والضرورة شرطان اساسيان في لعبة استخدام الإضاءة باختلاف مضامينها واشكالها التي توحى بكل ما يوحي بالمجتمع وتكويناته الحضارية الاجتماعية، السياسية، التاريخية والفولكلورية

بمجتمعه وعلاقاته المتشعبة ماضيا وحاضرا فهي رمز مكثف يتندر بها الجاهل ويتخوفها من يعرف لا استخدامها الف حساب

هذا الانواع رغم تداخلها

هو ان (بانتوميم الشخصية) انه لايعنيان مطلقا مما سبق

الأول والثاني لكليهما رغم ذلك

ا منه وعلى مستوى الفكر

الحيوانية .. مهارة في الشكل ليس غير، يتم عرضها

تحصل جراء دقة الممثل اللاعب وخبطه لما يقدمه من نسخ عن بعض الشخصيات في افعالها المختلفة تمشي تمام تَقَفْز تاكل . الخ ان الممثل الذي يعتقد بانه يعمل على طريقة (البانتوميم) عندما يعدم هدهدا ضفدعا قردا سلحفاة هو ممثل ناقص في ثقافته الفنية اذ انه هنا انما يمارس حرفة او مهنة وليس فنا لانه يقلد عضليا بعض افعال مجترأة لكائنات مختلفة ومثل هذا التقليد لايعبدو المهارة الشكلية فقط هذا بالنسبة الى (بانتوميم الشخصية)

على الاتجاه الاول الا انه يبقى حدا ادنى في المضمون

العمل الصامت في المسرحيات الحديثة من المكياج

العرف لم يستطع مسرحيوننا تجاوزه - الاساندر - رغم تطور الأجهزة ودخول التكنولوجيا والكومبيوتر الى مسارحنا. اذ اكتفت الإضاءة بان تثير الوجه لتعطي اثر الفعل الدراماتيكي حتى بات الامر فعلا حسابيا يستند الى قاعدة رياضية خائبة يعرفها المشاهد ولا يدرك سواها الفنان فما ان يؤثر العرض المسرحي على حدوث الثورة حتى تشتغل خشبة المسرح بوفج من اللون الاحمر وما ان تغرد العصافير في حديقة العشاق حتى يكون اللون الأخضر هو السائد

احتفالا بتنصيب الملك واحفاقا عندما تحدث سرقة في احدى الامكن ان الطراز قد يحتاج لمثل هذا لكن الضوء ليس كالمعادلة الرياضية التي تقاس

وفق الدرجة الاولى

يوجب على الضوء ان يعاد

والاعتيادي في كتفه عن اللون

فما يحمله الضوء

الوسائل اباحية للتجريب والصواب

ان الإضاءة في الصامت لاتتلفي مع اي تفسير تقليدي لمسيكولوجية الضوء واثره في المتلقي انها تصميم وفق منطق العمل الداخلي فقط لخلق حالة مزاجية من التأثير والغرابة التي لاتقصد لنفسها والكلمة الاخيرة تصدق في معناها النهائي

العادة والخوف من تجاوزها تاريخ الصامت والتردد في اختراقه هما السببان اللذان حدا الفنان الصامت واجبراه على ان يظلي وجهه بالاسود والابيض احيانا وبالاخير على الدوام دونما تسويغ وجهة نظر الفنان وردا على كل القائلين بان هذا الطلاء يساعد في ابراز انفعالات الوجه متناسين اثر

المعطف



شفيق المهدي

كاننا نتدفأ بمعطف غوغول..

المفصل الثاني:-

اللوحه الاولى

الاصطياد

المفصل الاول:-

في لحظة سعيدة للممثل الاول يهص الممثل الثاني
من على مقعده - الذي يحب ان يكون في قاعه
المشاهدين - سحرا من الممثل الاول لسقوطه يزيد
من سروره حتى يتجاوز الامر الى المشاهدين لكنه
سرعا ما يستقر على مقعده / يلثم الممثل الاول
وضعه ليحيي الجمهور بسرعة حاسطة تمتد يده
اليسرى ثم اليمنى نحو الممثل الثاني محاولا سحبه
لكن الممثل الثاني يرفض في اول الامر لكنه احيرا
يضطر الى النهوض فينفذ امرا من الممثل الاول
بفتح الستار - المفترض - بعد تردد ينفذ الممثل
الثاني الامر وينفذ بجسده الى خشبة المسرح
بتوجس متحوقا يبدأ يغرق على ماتصمه الخشبه
من اجهزة اصماء كواليس - غرف المكاح والملايس
وبعد ان يشعر بالاطمئنان يلتفت الى الجمهور
ليحييه بنحيه استعراضية الممثل الثاني والاول
يتفقان على امر يبدو مهما يتقدمان نحو الجمهور
ليحذقا فيه يحاولان اختيار عنصر من المشاهدين
يركزان على احدهم والذي هو (اكافي) الذي يجلس
في قاعة العرض كاي واحد من المشاهدين

من الكم التي في اسفل يسار المسرح يسقط الممثل
الاول ينظر الى الجمهور مرتبكا / يحجب الممثل نفسه
بالكم على اعتبار ان الكم يتحد شكل العمود / يمد
الممثل الاول رجله اليسرى وحدها بشكل راقص
يسحبها بسرعة / يستقر ثلاث لحظات / يمد رجله
اليمنى مع الرأس يطر الى الجمهور مصنعا
ومتحمسا وجوده في القاعة يتقدم ثلاث خطوات
نحو وسط الوسط يتجه نحو السايفك ليشرد يومئ
مفترضا ان هناك ممثلا اخر يتحدث اليه فيبهرد
ويطلب منه السكوت / يتقدم الممثل الاول ثلاث
خطوات بحذر لينظر من حلال الستار المفترض
يسحب جسده نحو اسفل الستار / يومئ الى احد
المشاهدين فيعثر ويسقط من على خشبة المسرح الى
قاعة المشاهدين يرتبك لكنه يتدبر الامر /



ARCHIVE

سرى بحول فيها الممثل الثاني دخول (الكَم) الذي على اليسار / الممثل الاول يمنعه من الدخول مقدما له (سنازة) - من النوع الذي يستعمل في اصطلياد السمك - يرتكز اكاكي لهذه المصيدة / يحاول ان يخفي نفسه بين المشاهدين يزداد ارتياكه مما يدفعه الى محاولة الهرب من باب قاعة المشاهدين يصطدم وهو يركض / يحاول فتح الباب وفي لحظة الاصطدام يدفع الممثل الثاني وبمساعدة الممثل الاول - يدفع بالسنازة اذ يهرزها في حنجرة (اكاكي) - الموسيقى تعزز وتشدد فعل الاصطلياد - ثم تبدأ عملية سحبه الى خشبة المسرح رغم محاولاته المتكررة للتخلص من السنازة مستنجدا بالمشاهدين وبمقعده لكن تحكم الممثل الاول والثاني باللعبة يحول دونه مما يضطر (اكاكي) الى الاستسلام شيئا فشيئا ويحسم الامر بصعوده مرغما على خشبة المسرح

المفصل الثالث

يدعى (اكاكي) للصعود نحو خشبة المسرح من الممثل الاول والثاني لكن (اكاكي) يرفض الاستجابة لهما ساخرا منهما مكررا سحرية على الممثل الثاني وعلى دعوته التي لبس لها مر داع - يعود اكاكي بعد سحرية هذه ليجلس على مقعد الممثل الثاني الذي في قاعة المتفرجين اذ يواصل سحرية محرصا جمهور المشاهدين على هدير الممثلين - في الوقت نفسه يبدي الممثل الثاني حزنه واسفه لما يقوم به اكاكي من افعال لا تمت للاحلاق بصلة / الممثل الاول يدخل (الكَم) الذي على يمين الحشبة / الممثل الثاني يبدي اسفه على تصرفات اكاكي متهما اياد بالجبون او احتلال الشخصية / اكاكي يواصل سحرية / يخرج الممثل الاول من كم المعطف في اللحظة نفسها

اللوحة الثانية

صياغة الكاكي وارتداء المعطف القديم

المفصل الاول:-

تحت كم المعطف الذي يكون في اسفل يسار الحسيه يعود الممثل الاول و الثاني يستعد (المسارد) من حجرة كاكي ادى يهاب حرة - عصف لافرع نفسه شدة قصه سريع وقصير من الممثل الاول و الثاني من على فرجهما بعد الاصطدام يعمل الممثل بسرعة وبعد على صدغه شخصيه كاكي الذي يسار به حبه و يعود بمعددا من عطف شدة السرى عصفه اصعبه على افرع افرع و يسير على السرى و عصفه على عصفه منها على عصفه شدة

بالمشي على اطراف الاصابع كل هذه التعديلات يجب ان تؤثر للمتفرج على انها تجري لكاش مستهلك

يعود مسود الاربعه

المفصل الثاني:-

ما ان ينتهي الممثلان - الاول والثاني - من ستمس (كاكي) كصلها حتى يسارع الممثل الثاني بالوجه الى غرفة الاربعه - مقروصه الوجوه حيث الدوامر - وفي منشفه يسار المسرح في شدة الوقت يستمر عصف الممثل الاول في وجه الكاكي معبر معالنه بما يحقق حالة يعلوه من الحرر الشيف يعود الممثل الثاني وهو يجرع معطفا رب مسر الرحه يرتدي (كاكي) هذا المعطف في الوقت نفسه ادى يعود به كمر من الممثل الاول والثاني بتحديد المعطف وربق الاحراء المرفقه بسبهي لممثلان من عملهما هذا بعدد يقدمان (كاكي) الى الجمهور بتحية مسرحيه مدع فيها مم يدل على فرجهما .. يبدأ الكاكي بالارتجاف.

(تقدم هذه اللوحة بمفصلها على ايعام موسيقى تناسب هذه اللعبة)



ARABIC

طاولة مقترصة للكتابة مع ثلاثة كراسي، مدفأة، مرآة لتعليق الملابس - هذه القطع لاثقق ماديا وانما يوهم بوجودها من خلال الممثل بدخل الفراش، يتجه نحو طاولة الكتابة ينضمها ملقنا بالوسج على الكرسي ادى سببته الكاكي في حين يتلف الكرسي لآخرى بسبهي القرش من عمله يدخل الموصف الاول مريحف من شدة لرد يعثر الفرش على مسعدته لخلع المعطف ينحه الموصف نحو المدفأة يتحرك الفراش لتعيق المعطف في المكان المحصص به يدخل موطفه ترتحف هي الاخرى من شدة لرد لكن يبدو عليها العج من عصر الحركات المتداخلة بين شدة البرودة وتصرفاتها الاخرى / تتجه مباشرة نحو المرأة بعد ان تحيي الموصف الاول يسرع الفراش حلقها لمساعدتها في خلع المعطف تعدل من وضعها امام المرأة في حين يقوم الفراش بوضع معطفها في



وبطريقة مبالغ فيها/ تفتح الموظفة (درجا) لتستخرج منه زجاجة معطر للجو وتبدأ بتعطير الغرفة مركزة على (اكاي) وعلى قدميه بخاصة/ يزداد ارتباك (اكاي) الذي يحاول ان يثبت للموظف الاخر بان ليس هناك رائحة كريهة لكن الموظف يرفض هذا التبرير/ تعيد الموظفة زحاجة العطر لتستخرج زجاجة اخرى لصنع الاظافر/ يعود (اكاي) لعمله من جديد لكنه يطر بين فترة واخرى الى الموظفة التي تبدأ بصنع اظافرها وبمساعدة زميلها الموظف/ يقلد (اكاي) الموظفة في صنع اظافرها من دوما شعور مقصود منه/ يبدأ الثلاثة بالكتابة لكن (اكاي) يبدي استعرافا اكثر في عمله/ تتلهم الموظفة في مكانها ثم تمديدتها نحو اوراق (اكاي) لتسحب ورقة من بينها وتبدي سخريتها من خطه وطريقة كتابته فتفرق الورقة وترمي بها ارضا/ يدخل الفراش مبديا ارتياحه من الرائحة الطيبة التي حلقها العطر في الجو. يطر الى معطف خاخي يمسح شمس زه منه فيزع المعطف من مكانه ويعلفه في مكان بعيد عن المعطفين الاخرين/ يبدي اكاي رجاء نعر من مكانه مكتفيا بهذا من دون ان يتخذ ان احسنه سائل بدل على الاحتجاج لمثل هذه التصرفات. يمسح الفراش الى الموظفة ليوحى لها بان هناك من يتلهمها في الخارج مما يوحي لنا بانته يمارس عملا ليس لطيفا/ تعمل الموظفة على جمع اوراقها بسرعة لتضعها امام (اكاي) فارضة عليه اكمال عملها ثم ترتدي معطفها وتحبي الموظف الاخر ثم تخرج/ بعد لحظات يجمع الموظف اوراقه ويلقيها هو الاخر امام اكاي/ يرتدي الموظف معطفه ويخرج إثر الموظفة/ تتكدس الاوراق امام (اكاي) الذي يستمر في عمله وما لا يستطيع اتمامه في الدائرة من عمل سياخذه معه الى بيته - المهم في هذه اللوحة (الدائرة) هو ما يوحي للمشاهد من سخرية الاخرين وضعف التزامهم بعملهم الذي يؤديه (اكاي) على احسن وجه

اللوحة الرابعة على الطريق

من خلف (الكم) الذي في اسفل يسار المسرح،

مكانه المخصص/ يدخل (اكاي) يهدي القوس اشمزازه/ ينظر (اكاي) الى الفرس على استعداد في خلع المعطف الا ان الاخير لا يفعل شيئ بل يعادر الغرفة/ يدخل (اكاي) معطفه بنفسه ويحذر وحرص يعلقه في المكان المخصص له قرب المعطفين الاخرين/ يتجه (اكاي) نحو المدفئة اد تبدي الموظفة اشمزازه منه متجهة للجلوس على كرسيها كذلك يفعل الموظف الثاني/ (اكاي) مازال يتدفأ/ تنظر اليه الموظفة باحتقار يرتك (اكاي) وينسحب نحو كرسيه الذي تجمعت عليه الاوساخ/ يمسح (اكاي) الكرسي بيديه ثم يجلس ليبدأ بعمله الكتابي مباشرة من دون ان ينظر الى الموظف او الموظفة بحيث يبدو لنا وكأنه قد استغرق في العمل وباندماج كامل/ تضع الموظفة يدها على انفها لزعمها بان رائحة كريهة تأتي من جهة اكاي ومن قدميه بخاصة/ يحاول (اكاي) ضم قدميه/ تنبه الموظفة زميلها الاخر للرائحة التي لا يشمها مطلقاً لكنه مع ذلك يسارع الى وضع كلتا يديه على انفه

نرى اكاكي وهو يرتدي معطفه القديم ثم يبدأ بالمشي على طريقه (الجو شبه الثابت) وكلما تقدم مسافة او غير مستواء المحدد له على خشبة المسرح، اشر لنا بان ينتقل من حي شعبي الى مستوى افضل، حتى قلب المدينة النابض بالحركة وبالمباني المدهشة والاضاءة العامرة، على وفق هذا الاختلاف في مشيته تتوضح لنا معالم المدينة يلتقي اكاكي امرأة تركز الفستق، تنظر اليه، تشمئز منه ومن معطفه الرث، تبصق على وجهه بقايا الفستق ثم تتجاوزته من دون ان تهتم الى ارتسائه جراء فعلتها معه، وهي تمشي بفنح باثغات اللذة /يواصل (اكاكي) مشيه مع تغيير المستوى /يتقدم رجل يتكىء على عصا، ما ان يرى الرجل (اكاكي) حتى يبدأ بتمثيل الشحاذ الاعمى، يتوجه نحو (اكاكي) يسأله بالقود او المعونة لكن (اكاكي) يعتذر فيضربه الشحاذ بالعصا بحركة افقية مستقيمة تشبه الطعن بالسكين، يتهالك اكاكي الا انه يشد قواد ليواصل السير وعلى مستوى اخر من الضرب سري يوحى بانه مداية قلب المدينة النابض لعنصر طريقه امرأة مومس تكشف له عن ساقها، يرتد ذني لكنها حين تتبين معطفه جيدا تصمد عنه، يحاول (اكاكي) معها، لكنها تبدي اشمئز منه ومن معطفه الممزق. يواصل (اكاكي) السير بغير سرعة اساسياً يفصل بين منطقتين ثم سرعان ما يبحدر في طريقه نحو اعماق حي شعبي حيث البيت الذي يسكنه الخياط

اللوحة الخامسة الخياط

في منطقة يمين المسرح، ومن (الكم) الذي يتدلى ضمن منطقة اسفل اليمين، يهبط الخياط ممسكا قنينة خمر يندهش (اكاكي) من فرط السكر الشديد الذي يبيده الخياط الذي لا ينتبه لوجوده (كاكي) وهو يواصل عملية الشرب من الزجاجاة مباشرة / يلتفت الخياط الى (اكاكي) مستفهما منه عما يريد /

يبين (اكاكي) الخياط سوء الحال الذي آل اليه معطفه ويطلبه بان يصلحه باية طريقة / يتسهم الخياط موافقا غير انه بدلا من ان يقوم باصلاحه، يعتمد تمزيقه قطعة فقطعة ليثبت اخيرا لكاكي بان ليس هناك من جدوى في اصلاحه، يخرج الخياط - يدخل الكم - غاضبا متبرما وزجاجة الخمر معه / يرتبك (اكاكي) من فعلة الخياط هذه ويصيبه الفرع لمنظر المعطف الممزق يحاول ان يشد قطعة باخرى لكن الامر يبدو له مستحيلا وان لاشيء يصلحه / يتنن (اكاكي) معاطف معلقة على زويا الجدران، يستمر تباينها / يهبط الخياط من الكم وهو في حالة اشد مما سبق من السكر / يتسهم الخياط لكاكي ويعبريه بان يشتري معطفا من تلك التي تعلق امامه، لكن (اكاكي) يتردد وهو ينظر الى بقايا معطفه القديم، يعضب الخياط من تردده ويعاود اغراءه لشراء معطف جديد بعد ان يوضح له استحالة اصلاح المعطف القديم، يوافق اكاكي على اقتناء معطف جديد بطلب واحدا مما علق على الجدران، يسرع الخياط بحلبه، يرتدي اكاكي المعطف الجديد يقوم الخياط بعملية تنجيده وزره مديا اعطاه مهيبه، اذني الرائحة، يفرح (اكاكي) لهذا الاطراء يسد الخياط يده مطالبا بثمان البيع، يتردد (اكاكي) لكنه يحلي بنفسه وهو يخرج محفظته، يدفع للخياط كل مابحوزته من مال، والخياط يطلب المزيد وحين يتعرف على ان ليس بحوزة (اكاكي) فلسا واحدا، يمسكه من كتفيه ليدفع به خارج منطقة اليمين. في نفس اللحظة تظهر المرأة المومس التي بصفت عليه من لوحة الطريق وفي ذات المكان من المنطقة الجغرافية من خلال بعض الحركات المكررة والتي سبق لنا ان تعرفنا عليها لكنها سرعان ما تختفي ليبقى اكاكي وحده على خشبة المسرح.

اللوحة السادسة الرقصة

المفصل الاول -

رقصة (اكاكي) احتفاء بمعطفه الجديد تشغل



هذه الرقصة خشبة المسرح جميعها على الممثل الذي يلعب شخصية (اكاي) ان يبدي لنا فرحته الغامرة بمعطفه الجديد - ان روحا جديدة طاعية ومحمومة بالفرح تعمر شخص (اكاي) ورغم انه اثناء رقصته هذه يتبين ان جذاء ممزق وقذر يواصل رقصه على موسيقى تناسب في تصميمها هذا الفرحة

المفصل الثاني:-

رقصة (اكاي) مع المرأة - المومس تظهر المومس على خشبة المسرح وفي المكان نفسه الذي التقاها (اكاي) فيه. تدعوه للرقص فيصاب بالدهشة لهذه الدعوة الا انه مع ذلك يلبي الدعوة - لاند ان تصمم الرقصة بين (اكاي) والمومس على انها محاولة من المومس للحصول على النقود من (اكاي) وانها اما كانت ترقص مع معطفه الجديد وليس مع روح (اكاي). اثناء الرقصة يتوضح (اكاي) هدف هذه المرأة فيحاول الهرب منها لكنه...

المفصل الثالث -

رقصة اكاي مع الرجل المجهول يلتقي (اكاي) مع هذا الرجل المجهول - فجأة - ومن دون عمد يتردد (اكاي). محاولا الانسحاب من خشبة المسرح. لكن الرجل المجهول يلتصق عليه برقصه سريعة / يلتفت (اكاي) للمرأة المومس الا انه لا يجدها اذ انها اختفت / يتقدم الرجل من (اكاي) مبديا اعجابه بالمعطف وبالوردة المعلقة في عروته والتي اهدته اياها المومس يطمئن (اكاي) ويفرح لاعجاب الرجل بمعطفه / يبدأ الرجل بالالتفاف حول (اكاي) منقضا عليه ممزقا معطفه اربا اربا / يحاول (اكاي) التخلص منه. يطلب المساعدة. النجدة لكن لاشيء يدعو للخلاص من هذا الرجل المجهول / يسقط (اكاي) مشلولا على خشبة المسرح. وبعد ثوان يستيقظ وكأنه في حلم عابر / يسرع الرجل - الذي مازال يواصل رقصته - بربط عنق (اكاي) بقطعة اشلاء المعطف / يتحرك اكاي حركة بطيئة وكأنه في الحلم ليرخي جسده مغمى عليه في المنطقة التي تقع بين كمي المعطف

المفصل الرابع -

رقصة الشرطي على اشلاء اكاي يهبط الشرطي من (الكم) التي في اسفل يمين المسرح يتوضح عبر هذه الرقصة بان هناك شرطيا يقوم بواجب الحراسة الليلية. لكنه خائف اكثر مما ينبغي لشرطي ان يخاف ينظر الشرطي فيتبين جسدا ممدا على الطريق. فيظن بان الامر لا يعدو ان يكون رجلا في حالة سكر شديدة / يتجه الشرطي نحو الجسد

الممدد، يتفقد، يتحسس اعضاء الجسد الذي لا يبدي حراكا/ يضرب الشرطي الجسد بعصاه/ يتحرك الجسد متلويًا لكنه سرعان ما يهدأ، فيضربه الشرطي على الراس يرتج الجسد من هول الضربة. فيسارع الشرطي للمساك به ومن قطعة القماش التي تركها الرجل المحبوهل مشدودة مثل ربطة عبق على رقبة (اكاي) يسحب الشرطي حسد (اكاي) منهما اياه بالسكر في اخر الليل واعاقة المارة من الناس في طرفهم. يحاول (اكاي) الذي يرتعد من الحوف وشدة الصرعه ان يوضح للشرطي انه قد تعرض لحادث سرفه سرفه المعطف لكن الشرطي لا يريد ان يفهم مواصلا سحب حسد (اكاي) من ربطة عنقه - قطعة القماش - واكاي يحاول ان يخلص حسده من قبضة الشرطي الذي يواصل السحب الى...

اللوحه السابعة

التحقيق مع اكاي

في (الك) نفسه الذي في اسر سار المسرح والذي سقط منه الممثل الاول (في بداية النص) يستقر الان رجل التحقيق واسم سيحجر مع (اكاي) - المهم في هذه اللوحه ان بعد التحقيق وينتهي والرجل المحقق في داخل الكم، اي ان حسده والك المندلي يشك ان امتدادا واحدا يقف (اكاي) قبالة (الرجل - الكم) الذي يحتمي القهوة، ثم يجلس على كرسية، يستدير على الكرسي عدة مرات وبما يوحي للمشاهد بان الرجل والكرسي حالة واحدة... وهكذا يتشكل الكم مع رجل التحقيق وكرسيه - في امتداد واحد/ يلتفت الرجل ورأسه في الكم الى الشرطي مستفسرا عن امر (اكاي) يوضح الشرطي لرجل التحقيق انه عثر على (اكاي) سكرانا في اخر الليل وهو ينام على قارعة الطريق/ يهض رجل التحقيق وهو في داخل الكم، يتحرك ثم يوميء مستفسرا من (اكاي) عن قطعة القماش التي تلف رقبته/ يبدأ (اكاي) محاولا توضيح القضية انه سرق، ضرب على قارعة الطريق وان الشرطي بدلا من ان ينجده قد ضربه و و /ترفع يدا رجل التحقيق - اثناء ايضاحات اكاي - نحو الاعلى

لتضرب وبشدة على الطاولة التي امامه/ يجمد (اكاي) يسحب رجل التحقيق ورقة كان قد بدا بالكتابة عليها في اثناء تحقيقه مع (اكاي)/ يمزق الرجل الورقة - ورقة القضية - يدعها ثم يضرب بها وجه (اكاي)/ يدع الشرطي - الذي يقف خلف اكاي - الجسد المتهاك بالعصا نحو قاعة جلوس المتفرجين، يتجه (اكاي) نحو القاعة في حركة خلميه يعلقها الاسي المزير / يبدأ المعطف بالهبوط بطينا من دور ان يسر بحركته عين المتفرج او احساس الممثلين/ يتجه اكاي الى كرسية الذي كان يجلس عليه في بدايه العرض / المعطف يواصل هبوطه / يظهر على خشبة المسرح جميع الممثلين كل واحد منهم يؤدي حركه او ايماء مما هدمه اثناء العرض - الممثل الاول، الممثل الثاني، الخياط، المراد الموسس، الموظف، الموظفة / اكاي يواصل حركته نحو كرسية ان يتهاك وهو يجلس بالقرب منه / عنتر المعطف جميع اجساد الممثلين الذين يستقروا في حركتهم/ مؤثر ضوئي يدل على النار تحرق معطف يمر فيه على خشبة المسرح، اثناء حركته الذي يصعق يحاول الممثل الذي يؤدي سحبه على شخصيه اكاي. تتل على شخصيه اكاي.

- تشتعل النار في المعطف -

هامش

- لا بد ان يلاحظ المرء الذي يحاول تقديم هذا العمل ان يقدمه كما تقدم (اللعبة) ضمن طقسها السري يساعد في ذلك السيه التي اقترح مثلا تصميمه على شكل معطف يعطي جميع خشبة المسرح مساحة وفضاء . ويجب ان ينتبه الى الر الموسيقى التي تصاحب معظم العرض خاصة في الرقصات الاربعة
- كل الاثلاث الذي ورد في السيناريو بالاصافه الى قطع السيه لا تحقق ما يدا على خشبة المسرح.. انما يؤشرها الممثل فقط
- قدم هذا السيناريو في اكااديمية الفنون الجميلة - بغداد - عام ١٩٨٤ ومن اخراج المؤلف نفسه.
- (هذا السيناريو يعتمد في روحه على رواية غوغول المشهورة - المعطف)

سفر ميشو عبر الكلمة والفعل



رشيده التركي

(المبدئين الفنيين)

ان اشعار ميشو كما يقول عنها الناقد جون شارك غاتو لاتحتاج الى رصيد ثقافي معين او خاص لان اشعاره تتوجه الى الحميمي في الانسان. وهو ايضا يفهم على مستويات متفاوتة لانه ملء بالرؤى الجديدة ويختلف في مناهجه عن تلك التي توخاها غيره من قبله.

يقول ميشو في رسالة الى صديق: اعذرني اني لافهم ما قالوه قبلي لذلك ارى نفسي مجبرا على البحث منذ البداية - وبفسي - ولذلك نجد في كتابات ميشو بحثا عن نوع اخر من الكتابة، من الحروف، الحركات ان الكلمة عنده هي الكلمة وهي الصورة في نفس الوقت كما قال عنه ستاروبنسكي وهو يميل

«هنري ميشو، شاعر مسافر دائما في المكان او الخيال، لعلها ابسط جملة نحن بحاجة اليها للتعبير عن «ميشو، وهناك عالم ثلاثي في كل كتابات «ميشو، كما يقول الناقد السويسري «ستاروبنسكي». العالم العقلي والجسدي والعالمي. وميشو دائم السفر بين هذه العوالم كتاب كثيرون يختلفون في حياتهم العادية، اي بشخصيتهم العادية عن شخصيتهم الفنية اي زمن ممارسة الفن لكن «ميشو، لاينتمي الى هؤلاء «المشطورين، في حياتهم اذ انه فنان عاش لفنه فقط، كل مادة يعيشها هي زاد يغني به فنه فكانه بعث للحياة لمهمة واحدة وهي ان يكون شاعرا فنانا (ميشو اذ قد مارس الى جانب الشعر نوعا غريبا من الرسم ولعله حاول بذلك كسر الحواجز بين



الأوربيين بأنه أدب يختص بتصوير العذاب على عكس الأدب الآسيوي الذي يعد أدب الحكمة كان له كتابان عن هذه التجربة -بربري في آسيا- و«أكوادور» وذلك قبل الحرب.

يقول ميشو في كتابه «ملكياتي» «أريد أن أكتشف العادي. جملة بسيطة لكنها حتى تتجسد في بحث شعبي. عندئذ سوف تتمثل في الكشف عن ذلك المجهول. مستحسك فيه، الغير مصدق به، العادي الهائل، وفي الذي عندئذ يكون لنا عنه قوالب فكرية مسبقة. في ذلك لحظة هامشية ديبية بأنه عالم اجناس يجد ما أفرز أن أسفاره العديدة التي كان يرمي منها المعروف على الاحساس المختلفة في حياتها اليومية. أنه يكشف عن الإنسان في حياته العادية اليومية البسيطة، إذ أن تلك العملية هي الوحيدة التي نضعنا على مشارف المعرفة الحقيقية.

لكن للوصول إلى تلك الحقائق لم يتبع ميشو طريقة الآخرين في الكتابة من الإهداء إلى علماء الاجناس. وغيرهم أنه توخى طريقة جديدة في طرح الأسئلة. في كيفية السفر. أجل أن السفر عنده فن لأنه فقط للكتابة يسافر الفنان ليكتب لا لتمتلكه معامرة السفر والكتابة والسفر هما صنوان بالنسبة له سفر في الزمان وفي المكان.

لكني نشرف على عالم ميشو لعل هذا النص للكاتب الفرنسي «ميشال لونغو» في تابين ميشو يوضح لنا شيئاً عن مكانة هذا الشاعر الفنان من الثقافة الفرنسية والعالمية إذ أن أغلب كتب ميشو الأربعة والثمانين مترجمة إلى العديد من لغات

إلى الطبيعة. إلى أصلها قبل أن تحرف واللغة عنده ليست موجودة لذاتها طبعاً ولكنها تحمل دائماً ذاتها أي موضوعها ولقد ذهب ميشو أشواطاً كبيرة في البحث الحقيقي عن الطبيعية -طبيعة العالم- في السفر أولاً حيث الاكتشاف الشخصي للعالم، ثم في السفر الآخر عبر «مخدر المسكالكين» -ذلك الذي أخذه تحت رعاية طبية لينزع عنه وعيه الثقافي. ويكتب -وهي تجربة صميمية ونادرة عند الكتاب لكنه تعمدتها متأسياً أخطارها وكانت قد ساعدته على خرق عوالم غامضة أثرت كتاباته كانت تعطي التجربة بنظره طريقة لنزع الأفكار المسبقة عن الأشياء وعن الحقائق. تلك التي يمكن أن سميها الرصيد الثقافي الواعي أو التحديدات المعرفية للعالم حولنا يقف ميشو أمام الشيء غريباً حتى يتمكن من كشفه وهو لذلك يعتزدا بزعة هرطوفية غريب الأطوار. فتجربة المسكالكين مثلاً قد دامت أربع سنوات كاملة.

أما طريقة الكتابة عند ميشو فهي تتسخر من المألوف يكره ميشو الموسيقى في سفره ويذكر أن يقال عنه أنه تلميذ لرامبو هو ضد كل التأنيد الجمالية المهم بالنسبة له هو البحث «البدني» عن طريقة تمثل القطيعة بين التقليد والممارسة السلبية وليس ذلك لمجرد العناية طبعاً، فانسعر بالنسبة له هو ابن اللحظة ابن التجربة ابن الحقيقة ابن إنسان تلك اللحظة بدون مسبقات أخرى.

لعل أبداع تشبيهه يطبق أكثر على ميشو هو ما قاله عنه ميشال «بيتور» ميشو هو في الحقيقة هرطوقي النزعة هو إنسان يوجد بين قوميات مختلفة بين الأسواع المختلفة، بين الأنظمة المختلفة فهو فرنسي وبلجيكي، وهو رسام وشاعر، هو باحث وهو موضوع البحث، هو عالم ومريض وهو في كل ذلك ينجح في المرور بين الشيء وضده حتى يفتح ميادين المعرفة.

ميشو وهو المسافر عبر أغوار النفس هو أيضاً قد سافر كثيراً عبر العالم فهو قد عاش -مثل مالرو- تجربة السفر إلى آسيا وانبهر بحضارة الصين واليابان والهند ورجع إلى أوروبا ليحكم على أدب

العالم يمتاز المقال بطرافته وغرابته اذ يكتب لحفلة تابين وكان ذلك في ربيع ١٩٨٥

لاتعتمدوا علي في هذا الموكب ان اغالي في اطراء هذا الشاعر الاله! لقد عرفت ميشو كثيرا الى الحد الذي تنفست فيه الصعداء حين علمت بخبر موته: «اوف» انتهينا منه! هو لن يكتب بعد الان، لن يخلق شيئا جديدا.

لكن في نفس الوقت، وحتى نلتزم الصدق، كان الشك ياخذ مني مأخذه، لو يواصل ميشو الخلق، حتى لا احد يستطيع ان يدري؟ بالرعب! اتمنى ان لا يكون ذلك وان لم يكن براحتي اما فذلك على الاقر براحتة هو لانحدوا بقوله: «لاتصدقوا موتي حين تخبركم الصحف بذلك ساكون اكثر تواضعا من الان (...) انا اعتمد عليك ايها القاري (...) وانت ايتها القارئة (...) فلا تتركني وحيدا مع الاموات مثل جندي في الجبهة لاتصله الرسائل لتحترق من سبهم لاحل فيهم...» يعني لتكلمني اذن فكي تقة بك ميشو قد... سمي ميا لاتقاروه! اصحكم فهو لا يبتدئ... الى كم ليستحود عليكم، لكسكم شيئا فسي... عليكم بهانيا ادا فتحتم له الباب فصورو... تم انفسكم وصرتم ملكا له وانتم ولاشك واصلون الى ذلك.

ايها القاريء لقد عرفت ميشو في الخامسة عشرة من عمري، وهو لم يكن بعد في الثلاثين من عمره، وكان يتهاى للسفر الى بلد صديقه «مونغوتيا» لقد ادعشتني فكرة السفر وعزمت علي ان اطلب مشاركته فيها فوافق ولذلك تجده في كتابه «اكادور» ولمرات عديدة يذكر حربي «م» و «م.ل» وهو انا.

وبعد عناء السفر... اه استطيع القول بانني رأيت معه كل انواع العذاب كان يطلب مني ان اكون معه في كل وقت وفي كل مكان كنت معه في كل عملية يقوم بها، اذ يقتل حصانا، او يصطاد، او يحلم بحرق المخاخ، او ان ينام مع هندية في لحاف ابيض حتى يستطيع ان يراها كما يجب وكنت اتلقى منه من حين لآخر لكلمات

التي كان يوجهها الي حين يتحمس لاكتشاف شيء جديد، او حين يغضب او يصيبه اليأس من شيء ما. مرت تلك الاشهر مثل قرون من الزمن، وفي صباح جميل وصلنا الى «الهاقر» لكننا عاودنا بعد ذلك بقليل السفر الى اسيا. هكذا تسكنت لعدة اشهر بين محطات كالكوتا، وكنت صمر الفريق الذي قام مكلفا من طرف الدكتور نرس شي هوانغ تشي لتثبيت الجبل المقدس بالاخضر، وكنت تسعت في حوض ملبة بالدم مثل السامورا القاسي القلب.

ولهذا تفهمون انني قررت بعد كل ذلك ان لا اشتري بطاقات سفر الا للمترو كان ذلك القرار طعنا دون ميشو وفي مساء مازرني ميشو، وكان هادئا وانقا من نفسه تتسم حركاته بالبرود تقريبا على غير عادته، وهكذا فاجاني بانه يقترح علي ان اعيش معه اكبر مغامرة دون الخروج من غرفتي، يالها من فكرة مدهشة، تحمست لها وقلت دون تفكير بالالاسف وعمره مع هول نجرة، كان عمله حقل تجارب لكل ما اخترنته ذاكرته... في كل القارات.

لماذا كان ميشو قد احد يدي... ان يفعل بي مايشاء بعد اتبعته... كن بعيدا عن ان امس بالجنون لعق... معي لم احس بحياتي، وكيف عشتها وايامي كيف قضيتها في ظله دائما، ظل المعرفة ولقد كنت علي ان اطل هكذا مثقلا، بهول التحارب الى ان ينفذني موتي من ذلك، وتطلبون مني الان ان اعيدته اليكم حيا في هذه الكلمات؟ اه! لا كلا والف لا. لقد كتب ذلك احلي فصاندي ووصع احسن امكاري في اشكالها وكيف تطلبون مني اذن ان اغفر له؟

انا الان احلم بالاخذ بالثار احلم بان اصب في اذنه المية مئات اللعت الوسحة مثل التي كان يحبها، لكنني لا اقوى على ذلك فانا اخاف ان يستقيظ ومنذ ان رحل صارت لي شهية اكبر للاكل، وعندما اكل الان اخاف من ان يستقيظ وان يحول اكلي الى مختبر للحشرات، عندما ترونني فلست انا، هكذا قال ميشو ميشو! اقسم لك لو بعثت لي شبحك فاني ساعرفه وعند ذلك ستقلب الاية: فانا الذي ساطرح ارضا.



السينما وعلم النفس الجديد

بقلم: موريس ميرلو بونتي

ترجمة: نهاد التكرلي

يتأمل سجادة غرفته يراها تتغير فجأة اذا اصبح الرسم والشكل خلفية. وصار ما يرى عادة خلفية شكلا ولاشك ان مظهر العالم يتزعزع اذا نجحنا في رؤية الابعاد الموجودة بين الاشياء كاشياء - مثلا الفضاء الموجود بين اشجار الشارع - وبالمقابل لو راينا الاشياء ذاتها كخلفية - اشجار الشارع - وهذا ما يحدث في الاحاجي فالسبب في ان الارنب او الصياد ليسا مرئيين هو ان بعض عناصر هاتين الصورتين شنتت ولمجبت باشكال اخرى مثلا ما سيصبح اذن الارنب لا تزال حتى الان على شكل مسافة فارغة بين شجرتين في الغابة لكن الارنب والصياد يظهران عندما نقوم بتفرقة جديدة للمجال وبقتظيم جديد للكل والتمويه هو فن اخفاء الشكل بادخال خطوط رئيسية تحدده على صورة اشكال اخرى اكثر ظهورا والحاحا.

نستطيع ان نطبق نفس النوع من التحليل على مسرحيات اسمعلة كل ما في الامر ان القضية الان لا تعود تتعلق بشكال في المكان بل باشكال زمانية فاللحن مثلا شكل صوتي، وهو لا يختلط بضجيج الحفلة بل في يجر ان يرافقه كصوت مبه السيارة الذي يسمعه من بعد اثناء حفلة موسيقية واللحن ليس مجموعة من النوطات كما ان اهمية كل نوطه تقتصر على الوظيفه التي تؤديها في المجموع، لهذا لا يتبدل اللحن بصورة محسوسة اذا غيرنا سلمه الموسيقي، اي اذا غيرنا جميع النوطات التي تؤلفه مع الابقاء على علاقات المجموع او تركيبه وبالعكس فان اجراء تغيير واحد في هذه العلاقات يكفي لتحوير الهيئة الكاملة للحن ان هذا الادراك الحسي للمجموع اكثر طبيعية وابتدائية من ادراك

يتصور علم النفس الكلاسيكي مجالنا البصري كمجموع او كسيفساء من الاحساسات يخضع كل منها بصورة دقيقة لاثارة موضوعية في الشبكية تطابق هذا الاحساس بينما نجد ان علم النفس الجديد يرينا اولاً، باننا حتى لو تأملنا اكثر احساساتنا بساطة وتلقائية، لا نستطيع ان نسلم بهذه الموازاة الموجودة بين الاحساس والظاهرة العصبية التي تحدده ان شبكيتنا بعيدة عن ان تكون متجانسة فهناك اقسام مثلا، عمياء بالنسبة الى اللون الازرق او بالنسبة الى اللون الاحمر ومع ذلك فاني عندما انظر الى سطح ازرق اللون او احمر لا ارى فيه اي منطقة عديمة اللون ذلك ان ادراكي الحسي، ابتداء من مستوى ابسط رؤية للالوان، لا يقتصر على تسجيل ما تمليه عليه اثار الشبكية بل هو يعيد تنظيمها بكيفية يستقيم معها تجانس المجال ومن واجبتنا ان نتصوره بصورة عامة لا كسيفساء بل كت تنظيم للتشكيلات، من شأنه اولى في ادراكنا الحسي وما يفد عليه منذ البداية لا يكون من عناصر متجاورة بل من مجموعات شجر نجمع النجوم على شكل كوكبات كما كان يفعل القدماء سابقا. ومع ذلك توجد رسوم اخرى كثيرة للحاوية السماوية يمكن ان توجد بصورة فعلية لو قدمت لنا السلسلة التالية.

ا ب ت ث ج ح خ د

لوجدنا اننا نزاوج دائما بين النقاط حسب الصيغة التالية: ١ - ب، ت - ث، ج - ح.... الخ. بينما التجميع: ب - ت، ث - ج، ح - خ.... الخ. محتمل ايضا بصورة مبدئية كذلك المريض الذي

موريس ميرلو بونتي ١٩٠٨ - ١٩٦٠.

احد كبار الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين ويعتبره البعض اكثر اصالة في نطاق الفلسفة من «جان بول سارتر». من مؤلفاته «بنية السلوك» و«ظاهريته الادراك الحسي» ١٩٤٥ وكتاب يضم مقالات متنوعة عنوانه «المعنى واللامعنى» وكتاب اخر بعنوان «علامات» شغل منصب استاذ الفلسفة في «كويج دي فرايس» وهو منصب مهم جدا سبق ان شغله «من غسبون» توفي بصورة مبكرة عام ١٩٦٠ وكانت وفاته خسارة حقيقية للفلسفة وقد طهر بعد وفاته كتاب لم ينجز كتابته عنوانه «المرئي واللامرئي» اما المقال الذي نترجمه فقد ورد في كتاب «المعنى واللامعنى» واود ان انبه القراء الى ان اسلوب «ميرلو بونتي» في غاية الدقة وقد يبدو معقدا عند القراءة السريعة ولذلك تجدر قراءته بتمعن واعادة قراءة بعض الحمل اذا اقتضى الامر عندئذ يكتشف القاري اسلوبا رائعا وفكرا اصيلا بكل معنى الكلمة

يقول باننا نرى مخملية الاشياء وصلابتها ولدونتها وحتى رائحتها فادراكى الحسى اذن ليس مجموعا من المعطيات البصرية واللمسية والسمعية. ادرك الاشياء حسيا بصورة مشتركة وبكيانى كله كما انى اعى تركيبا وحيدا للشيء وكيفية وحيدة في وجوده تخاطب حواسي كلها في الوقت ذاته.

بطبيعة الحال لم يكن علم النفس الكلاسيكي يجهل ان هنالك روابط بين الاجزاء المختلفة لمجالي النصري كما توجد روابط بين معطيات حواسي المختلفة لكن هذه الوحدة كانت مصنوعة في نظره وكان ينسها الى الذهن والى الذاكرة لقد كتب (ديكارت) في مقطع شهير جاء في كتاب (التاملات) اقول بانى ارى رجالا يمشون في الشارع، لكن ماذا ارى في الواقع بالضبط لا ارى سوى قبعات وسناعات منظرى يعطى ايضا دمي متحركة تسير بواسطة سويسر واذا كنت اقول بانى ارى رجالا فذلك لانى ادرك (بواسطة مراقبة من فكري ما اعتقد انى ارى) بعينى انى مقتنع بان الاشياء تسير في وجودها عندما لا اراها. مثلا عندما تكون وراء ظهري لكن من الواضح في نظري الفكر الكلاسيكي ان هذه الموضوعات غير المرئية لا توجد بالنسبة الى الا ان احكامي تنقيها حاضرة، حتى الاشياء الموجودة امامي لا اراها تماما بل افكرها وهكذا فاننا لا نستطيع ان ارى مكعبا، اي جسما صلبا مكونا من ستة اوجه ومن اثني عشر حدا من الحدود المتساوية لا ارى سوى شكل بصري تكون فيه الاوجه الجاسبية مشوهة الشكل والوجه الخلفي مختفيا تماما واذا كنت اتحدث عن مكعبات فذلك لان فكري يعدل هذه المظاهر ويبعد الوجه الخلفي فاننا لا نستطيع ان ارى المكعب حسب تعريفه الهندسي لا نستطيع الا ان اتصوره والادراك الحسى يبين بصورة افضل الى اية درجة يتدخل العقل في هذه الرؤية المزعومة كثيرا ما يحدث عندما اكون في قطار واقف في المحطة وياخذ في

العناصر المنعزلة وفي التجارب المتعلقة بالارتكاس الشرطي التي يدرب فيها بعض الكلاب على الاجابة باقراز اللعاب عند رؤية ضوء او سماع صوت معين وعندما يقرر هذا الضوء او الصوت مرات عديدة بتقييم قطعة من اللحم. نلاحظ ان هذا التدريب اذا تم بخصوص لحن معين او تتابع لبعض الموطات فانه يبقى مكتسبا، بخصوص كل لحن له التركيب نفسه لهذا يمكن القول ان الادراك الحسى التحليلي الذي يزودنا بالقيمة المطلقة للعناصر المنعزلة، ينطبق على اتجاه متأخر واستثنائي. هو اتجاه العالم الذي يلاحظ والفيلسوف الذي يتأمل، بينما يجب اعتبار الادراك الحسى للشكل، اذا اخذناها بمعنى عام جدا، (كالتركيب والمجموع والتشكيل)، طريقتنا في الادراك الحسى الثقلاني.

وفيما يتعلق بنقطة اخرى ايضا، زعزع علم النفس الحديث الاراء السابقى بنسبة الى الفيزيولوجيا - علم وظائف الاعضاء - وعدم النفس الكلاسيكي من المعلومات الاولية يقول ان لدينا خمس حواس وان كلاسيكيين لا يلاحظون ان كعالم لا اتصال له بالعوالم المادية المألوفة والالوان التي تؤثر في العين لا نورى لادى ولا في اللمس ومع ذلك فنحن نعرف من رسم صويرى بعض العميان يتوصلون الى تصور الالوان التي لا يرونها، بواسطة الاصوات التي يسمعونها مثلا كان هنالك رجل اعمى يقول بان اللون الاحمر لاند ان يكون شيئا شبيها بصوت البوق وقد بقي الاعتقاد سائدا زمنا طويلا بان الامر هنا يتعلق بظواهر استثنائية، لكن الحقيقة هي ان هذه الظاهرة عامة ففي حالة التسمم بالمسكالىن تكون الاصوات مصحوبة عادة ببقع ملونة تختلف فروقها وشكلها وشدها باختلاف نبرة الاصوات وبشدها وعلوها حتى الاشخاص الاعتياديون يتحدثون عن الوان داغثة او باردة او صارخة او قاسية، وعن اصوات فاتحة وحادة وزاهية وخشنة او ناعمة، وعن ضجيج هش وعن عطور مختربة كان (سيزان)



سيزان. صورة شفعية بريشته

علامات تقدم لي ومن واجبي ان استخلص دلالتها وهناك نص امامي يتوجب علي ان اقراه او ان افسره وعلم النفس الكلاسيكي هذا حتي عندما ياخذ بنظر الاعتبار وحدة مجال الادراك الحسي. يبقى امينا لمفهوم الاحساس الذي يزوده بنقطة الابتداء في التحليل. وهو لانه يبدأ بتصور المعطيات البصرية كفسيفساء من الاحساسات يحتاج الى ان يؤسس وحدة مجال الادراك الحسي على عملية يقوم

الحركة. ان ارى القطار الاخر الذي يقف الى جانب قطبيبدأ السير هذا يعني اذن ان المعطيات الحسية بحد ذاتها محايدة وبامكانها ان تتقبل مختلف التفسيرات. حسب الافتراض الذي يتوقف عنده فكري. وهكذا نرى ان علم النفس الكلاسيكي يجعل من الادراك الحسي عملية حقيقية لحل الرموز. يمارسها العقل على المعطيات الحسية. هنالك

بها العقل ما الذي تجليه لنا نظرية الشكل بهذا الخصوص؟ انها عندما ترفض بصورة قاطعة مفهوم الاحساس، فانها تعلمنا ان لا نعود نفرق بين العلامات ودلالاتها، بين ما نحسه وما نحكم عليه والا فكيف يمكننا ان نحدد بصورة مضبوطة لون شيء من الاشياء بدون ان نذكر المادة التي يتكون منها مثلا كيف نحدد اللون الازرق لهذه السجادة بدون ان نقول بانه (لون ازرق اصوف)؟ كان سيزان قد طرح هذا السؤال كيف نستطيع ان نميز في الاشياء بين لونها ورسمها؟ ليس من الممكن ان نفهم الادراك الحسي على اساس انه فرض دلالة معينة على بعض العلامات الحسية، لان هذه العلامات لا يمكن ان توصف في اكثر تراكيبها مباشرة بدون الرجوع الى الموضوع الذي تدل عليه ونحن عندما نتعرف في اضاءة متغيرة على موضوع تحدده خاصيات ثابتة فان ذلك لا يعني بان العقل يدخل في احساب سيعة الضوء العارض ويستنتج منه صور حقيقي للموضوع، بل يعني ان الضوء يسير في تروسه يعمل عمله كاضاءة ويحدد اللون الحقيقي للموضوع بصورة مباشرة اذا تصرف الى صحدين مضائين بصورة متفاوتة فانهما بدون لنا نفس الدرجة من البياض، لكن اضاءتهما تبقى متفاوتة مادامت اشعة الضوء الاتية من النافذة موجودة في مجالنا البصري وبالعكس لو اننا لاحظنا نفس الصحنين من خلال حاجز مثقوب فان احدهما يبدو في الحال رماديا والاخر ابيض وحتى لو كنا نعلم تماما بان الامر يتعلق بتأثير الاضاءة، فان هذا التحليل العقلي للمظاهر لا يجعلنا نرى اللون الحقيقي لهذين الصحنين، فالعقل اذن لا يشيد دوام الالوان والاشياء بل النظر هو الذي يدركه اثناء انطباق هذا النظر وتبنيه لتنظيم المجال البصري عندما تشعل الضوء في اخر النهار يبدو لنا نور الكهرباء اصفر في بادئ الامر، وبعد فترة قصيرة يتجه الى التجرد من كل لون محدد. كذلك الاشياء فان الوانها تتغير تغيرا محسوسا في بادئ الامر ثم

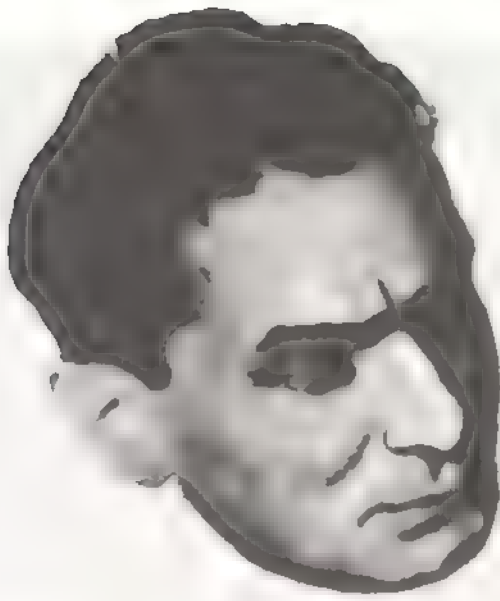
تستعيد مظهرها يماثل مظهرها اثناء النهار فالاشياء والاضاءة يكونان نظاما يتجه الى نوع من الاستمرار والى نوع من المستوى الثابت، لا بعملية يقوم بها العقل بل بتشكل المجال ذاته فانا عندما ادرك حسيا، لا افكر العالم بل هو الذي ينتظم امامي وعندما ادرك مكعبا فان هذا لا يعني بان عقلي يقوم بالمظاهر المنظورية ويتامل بصدها التعريف الهندسي للمكعب اني لا اتجنب تصحيح هذه المظاهر فحسب بل لا الاحظ حتى هذه التشويهات المنظورية وانا من خلال ما ارى استحوذ على المكعب ذاته في بدايته كذلك الموضوعات التي وراء ظهري فاني لا امثلها بواسطة عملية تقوم بها الذاكرة او الحكم بل هي حاضرة وانا احسب لها حسابا، كالخلفية الى لا اراها والتي تبقى مع ذلك ماثلة تحت الشكل الذي يحجب جزءا منها حتى الامرات لحسي لتحركة الذي يبدو لاول وهلة متعلقا مباشرة بفتحه لاستدلال التي يختارها عقلي، لا يثير سرور سوى احد العناصر في التنظيم الاجمالي للمجال بل انه اذ كان صحيحا ان القطار الذي يسير في اتجاه المحاور، يبدو كل منهما متحركا بدور في اللحظة لتي يسير فيها احدهما، فمن الضروري ان نلاحظ بان هذا الوهم ليس اعتباريا وباني لا استطيع اثارته بمحض ارادتي وبمجرد اختيار عقلي منزعه عن الغرض لنقطة استدلال معينة اذا كنت منهمكا في لعب الورق في مقصورتني فان القطار المجاور هو الذي ياخذ في التحرك وبالعكس اذا كنت ابحت بنظري في القطار المجاور عن شخص ما، فان قطاري عندئذ هو الذي يبدو متحركا في كل مرة يبدو لنا ثابتا احد القطارين الذي نتخذة مثنى لنا ويكون وسطنا في تلك اللحظة وهكذا تبدو لنا الحركة والسكون متوزعين في محيطنا، لا وفق الافتراضات التي يحلو لعقلنا ان ينشئها، بل حسب الكيفية التي تثبت بها انفسنا في العالم، فمرة ارى برج الاجراس ثابتا في السماء والسحب تطير فوقه، ومرة اخرى يكون العكس هو الصحيح اي تبدو

السحب ثابتة و برج الاجراس يتهاوى في الفضاء
وهنا ايضا لا يكون اختيار النقطة الثابتة من صنع
عقلنا بل الموضوع الذي انظر اليه والقي فيه
مرساتي هو الذي يبدو لي ثابتا دائما. وانا لا
استطيع ان ارفع عنه هذه الدلالة الا اذا نظرت الى
مكان اخر اي ان هذه الدلالة ايضا لا يمكن ان
اسعها عليه بواسطة فكري فالادراك الحسي ليس
نوعا من العلم المبتدئ ولا هو اول التمارين التي
يمارسها العقل و اذا اردنا الاستحواذ عليه فمن
الواجب علينا ان نعثر على اتصال بالعالم وعلى
حضور في هذا العالم اكثر قدما من العقل اخيرا
يزودنا علم النفس الحديث ايضا بتصور جديد
لادراك العير كان علم النفس الكلاسيكي ينقل
بدور مفاهسته التعرفه بين الملاحظة الباطنية او
الاستبطان. والملاحظة الخارجية (فالوقوع
النفسية) مثل الغضب والخوف مثلا - لا يمكن
معرفة مباشرة الا من الباطن وليس من الخارج
الذي يستشعرها. كان - علم النفس هذا - يعتبر ان
من البديهي ان لا يكون مامكاني - ارباب من الخارج
الا العلامات الجسدية للغضب او الخوف كذب
بذلك في ذاتي عن طريق الاستبطان اما علماء
العصر الحاضر فانهم يلقون بالخطر الى ان
الاستبطان لا يزودني في الواقع بشيء يستحق الذكر
ولو حاولت ان ادرس الحب او البعض بمجرد
اللجوء الى الملاحظة الباطنية فاني لا اجد الا اشياء
قليلة استطيع وصفها شيء من القلق وبعض
خفقات القلب وبالجملة اضطرابات عادية لا تكشف
لي عن ماهية الحب ولا عن ماهية البعض واذا حدث
لي في بعض الاحيان ان اتوصل الى ملاحظات مهمة.
فسيكون ذلك لاني لم اقتصر على التطابق مع
عاطفتي بل لاني نجحت في دراستها كتصرف
وكتحويل يطرا على علاقتي بالغير وبالعالم. ولاني
توصلت الى تأملها كما تأمل تصرفا يصدر من
شخص اخر حدث بطريق الصدفة ان كنت شاهدا
عليه والواقع ان الاطفال الصغار يفهمون حركات

السحنة وتعبيراتها قبل ان يكونوا قادرين على
تكرارها لحسابهم الخاص مما يدل على ان معنى
هذه التصرفات لاصق بهم اذا صح هذا التعبير
يجب ان ننبد هنا الراي السابق الذي يجعل من
الحب والغضب او الغضب (وقائع باطنية) لا
يتوصل اليها الا شاهد واحد هو الشخص الذي
يعيشها ان الغضب والحجل والغضب والحج
ليست احداثا نفسية مختلفة في اعماق شعور
العير بل هي نماذج من البصر او اساليب في
السلوك. مربية من الخارج انها موجودة على هذا
الوجه او في هذه الحركات لا محتفية خلفها وعلم
النفس لم يبدأ تطوره الا من اليوم الذي تخل فيه
عن التفرقة بين الجسد والروح وترك فيه المهجين
المتلازمين منهج الملاحظة الباطنية ومنهج علم
النفس الفيزيولوجي لم يزودنا احد بمعلومات عن
الامعال ضد مصدر هذا الشخص على قياس سرعة
التنفس وسرعة خفقات القلب عند الغضب كذلك لم
يطلعنا احد عن ماهية الغضب طالما حاول ابراز
الفروقات النفسية التي يعجز عنها الوصف للغضب
بالمعنى ان دراسة علم الغضب تعني محاولة
تثبيت معنى الغضب والتساؤل عن وظيفته في
الحياة الانسانية. او بعبارة اخرى لاي شيء
يستخدم الغضب اذا صح هذا التعبير بهذه
الطريقة نستطيع - كما قال جانبيه - اعتبار الغضب
ردة فعل مثيرة للاختلال. تطرا عندما نجد انفسنا
متورطين في مازق. او بصورة اعماق نستطيع الاخذ
براي سارتر في ان الغضب سلوك سحري يجعلنا
نتخل عن العمل الفعال في العالم للحصول على رضى
رمزي في عالم الخيال كالشخص الذي يعجز عن
اقناع مخاطبه اثناء المحادثة فينهال عليه بشتائم لا
تثبت اي شيء. او كالشخص الذي لا يجسر على
ضرب خصمه فيلوح له بقبضته من بعيد. وما دام
الانفعال لا يتضمن تكوين واقعة نفسية وباطنية.
بل هو تبدل يطرا على علاقتنا بالعالم نستطيع
قراءته في هياتنا الجسدية. فليس من الممكن في هذه

الحالة ان نقرر بان علامات البغض او الحب وحدها هي التي تقدم نفسها للمشاهد الاجنبي. وبان العير يتوصل الى الادراك بصورة غير مباشرة، اي بواسطة تفسير لهذه العلامات بل من الاجدر بنا نقول بان الغير يكشف نفسه بوضوح باعتباره سلوكا والواقع ان علم السلوك هذا يذهب الى ابعد مما نتصور فاذا قدمنا الى اشخاص محايدين تصاوير فونوغرافية لعدة اوجه وعدة صور ظلية. ونسخا من عدة كتابات وتسجيلا لعدة اصوات. وطلبنا منهم تركيب وجه او صورة ظلية او صوت معين او كتابة ما، فاننا نلاحظ بصورة عامة ان التركيب يجري بصورة صحيحة. او على اية حال يكون عدد التشكيلات الصحيحة متفوقا كثيرا على عدد التشكيلات الخاطئة. لقد نسبت كتابة ميكائيل ايجلو الى روفائيل في ٣٦ حالة بينما كشفت هوية هذه الكتابة بصورة صحيحة في ٢٦١ حالة هذا يعني اذن اننا نتعرف على نوع من التركيب العام لصوت كل شخص ولسيماء وجهه ولذمائهاته وهياته وكل شخص لا يكون في نظره سوى شيئا التركيب او هذه الكيفية في الوجود في سعادة نستطيع ان نتبين ايضا كيف يمكن تطبيق هذه الملاحظات على علم نفس اللغة فكما ان جسم الانسان (ونفسه) ليس سوى وجهين لكيفيته الوجودية في العالم. كذلك الكلمة والفكرة التي تدل عليها. لا يمكن اعتبارهما حدين خارجيين ان الكلمة تحمل دلالتها كما يكون الجسم تجسيدا لتصرف معين وبصورة عامة فان علم النفس الجديد يرينا الانسان لا كدهن يشيد العالم بل كوجود قذف به في هذا العالم واصبح مرتبطا به برباط طبيعي وبالتالي فهو يعلمنا من جديد ان نرى هذا العالم الذي نتصل به بكل سطح كياننا. بينما كان علم النفس الكلاسيكي يهمل العالم المعاش لصالح العالم الذي ينجح العقل العلمي في بنائه اذا تأملنا الان الفيلم باعتباره موضوعا للادراك الحسي فبإمكاننا ان نطبق على الادراك الحسي للفيلم

كل ما ذكرناه بصدد الادراك الحسي بصورة عامة وسنرى ان وجهة النظر هذه توضح لنا طبيعة الفيلم ودلالته. وان علم النفس الجديد يقودنا الى احسن الملاحظات التي توصل اليها الاختصاصيون في علم جمال السينما لنقل اولا ان الفيلم ليس مجموعة من الصور بل هو شكل زمني ولاشك ان الوقت مناسب هنا للتذكير بتجربة (بودوفكين) الشهيرة التي توضح بصورة ممتازة الوحدة اللحنية للفيلم في احد الايام اخذ بودوفكين لقطة مكبرة (موسجوكين) " وقد بدا عديم التأثير. ثم عرضها مسبوقة اولا بصحن من الحساء ثم بامراة شابة ميتة وراقدة في تابوت واخيرا بطفل يلعب بدب صغير من القطيفة وقد لاحظ المتفرجون ان موسجوكين يبدو اولا وهو ينظر الى الصحن والى المرأة الشابة والى الطفل ثم بدا بعد ذلك وهو ينظر الى بصره وعليه مظهر التامل. والى المرأة الشابة وعليه مظهر لام والى الطفل وعليه ابتسامة مشرقة وسر بهش الجمهور من تنوع هذه التبعيات. بيت كانت اللقطة هي نفسها التي استخدمت في الحققة ثلاث مرات والصورة في هذه السلسلة عديمة التعبير تماما هذا يعني اذن ان معنى الصورة يتعلق بالصور التي تسبقها في الفيلم كما يعني بان تسلسلها يخلق واقعا جديدا لا يمكن رده الى المجموع الذي تؤلفه العناصر المستعملة ويضيف د لينهارت في مقال ممتاز له بان من الواجب ان ندخل ايضا في الحساب ديمومة كل صورة فالديمومة القصيرة تلائم الابتسامة الالهية والديمومة المتوسطة تناسب الوجه اللامعكث. بينما اللقطة الطويلة تناسب التعبير عن الالم ومن هنا يستخلص (لينهارت) هذا التعريف للايقاع السينمائي وهو انه (نظام للقطات تصاحبه ديمومة لكل لقطة. وعلى ان ينتج المجموع الانطباع المطلوب باكبر تأثير ممكن). هناك اذن علم عروض حقيقي للفن السينمائي يمكن ان تكون مطالبيه في غاية الدقة والسطوة (حاولوا انشاء رؤية الفيلم وان



بود وفكين ١٨٩٣ - ١٩٥٣

ما قلنا عن الفيلم ينطبق أيضا على الفيلم
بشكل خاص لا يكون مجرد مجموعة من الكلمات
والأصوات بل هو شكل أيضا يوجد إيقاع للصوت
مما يوحد إيقاع للصورة، وهناك مونتاج
للضجيج وللأصوات ضرب لبهارت مثلا عليه
بفيلم ناطق عنوانه لحن برودواي (برودواي
ميلودي) في هذا الفيلم يرى ممثلين على المشهد ونحن
نسمعهم من آخر القاعة وهما يشدان أغنية بأعلى
صوتها ثم تأتي لقطة مكبرة تتيح لنا ان نسمع على
شكل وشوشة، كلمات يتبادلانها بصوت منخفض...
والقوة التعبيرية لهذا المونتاج تتلخص في انها
تجعلنا نشعر بتواجد الحيات وتزامنهما في نفس
العالم اي هذان الممثلان كما يبدو ان بالنسبة اليها،
والنسبة اليهما اي في حياتهما الخاصة، كما حصل
قبل قليل عندما ربط المونتاج المصري الذي صنعه
بودوفكين الانسان ونظره بالمنظر المحيط به
وكما ان الفيلم الصامت ليس مجرد تصوير
فوتوغرافي متحرك لمساة ما، اذ ان اختيار الصور

تستبدل باخرى سواء عن طريق تغيير زاوية النظر او
بتغيير المسافة او المجال. عندئذ سيشاهد المشاهد
بصيق الصدر هذا الذي نحدث نقطة من الصمت
بحيث تكبح الحركة، او بهذا الرض الباطني اللذيذ
عندما تمر لقطة في الوقت المناسب... لبهارت)

لما كان هنالك في الفيلم بالاضافة الى انتقاء
اللقطات ونظامها وديمومتها، هذه العناصر التي
يتألف منها المونتاج، انتقاء للمشاهد او للمتناليات

ولنظامها وديمومتها، الذي يتألف منه التقطيع، فان
الفيلم يبدو كشكل معقد للعناية، تتفاعل في داخله في
كل لحظة افعال وردود فعل متعددة جدا، لا تزال
قوانينها موضع اكتشاف، كل ما حصل حتى الان هو
ان هذه القوانين احست بها بصيرة وبراعة بعض
المخرجين الذين كانوا يمارسون السينمائية كما
يمارس الانسان للمتلحم قواعد النحو بدون ان يفكر
فيها بوضوح وبدون ان يكون في مقدوره صياغة
هذه القواعد التي يراعيها بصورة تلقائية



ديكارت

وسان يتحدثون بأصوات شيوخ وأشخاصا صغرى الحنة يخشون بأصوات صغار، وهو شيء غير معمول لأن سبق أن قلنا بأن الصوت والهيئة وخلق متوحدان كلا لا يقبل التجزئة لكن وحدة الصوت والصورة لا تنفك في كل شخصية محسبيل تتحقق في الفيلم باجمعه فعندما يحدث أن تصمت بعض الشخصيات في وقت معين وعندما تحدث في وقت آخر، فإن ذلك لا يحدث بطريقة الصدفة بل براعى التناوب بين فترات الكلام وفترات الصمت بحيث تنتج الصورة اكبر تأثير ممكن هنالك، كما قال مالرو (في مجلة فيرف، ١٩٤٠) ثلاثة أنواع من الحوار أولا حوار العرض الذي يخصص للتعريف بظروف سير الاحداث الدراماتيكي، والرواية والسينما كلاهما يتحاشيان هذا النوع من الحوار ثم يأتي حوار النبذة الذي يزودنا بلهجة كل شخصية وهو الحوار السائد لدى بروسث مثلا، لأن شخصياته لا ترى بوضوح وبالعكس يمكن التعرف عليها بصورة ممتازة حالما تأخذ في الكلام ذلك ان

وجمعها يؤلف بالنسبة الى السينما وسيلة تعبير اصيلة، كذلك فإن الصوت في السينما يميز مجرد اعادة صوتية للأصوات وللأصوات وللأصوات بوعدهم التنظيم الباطني يجب ان يبيكره المخرج ان السلف الحقيقي للصوت السينمائي ليس الفوتوغراف (الحاكي بل مونتاج البث اللاسلكي اي (الراديفوني)

ليس هذا كل شيء لقد امعنا النظر في الصورة وفي الصوت بالتناوب لكن جمعهما في الحقيقة يؤلف مرة اخرى كلا جديدا لا يمكن رده الى العناصر الداخلة في تكوينه والفيلم الناطق ليس فيلما صامتا مزينا بالأصوات وبالكلام اللذين يكون القصد منهما اكمال الوهم السينمائي، بل الرباطة بين الصوت والصورة تكون هنا اكثر وثوقا لأن الصورة بمجاورتها للصوت تتحول تماما. ونحن نحس بذلك بصورة جيدة اثناء عرض فيلم مدبلج يجعل اشخاصا نحفاء يتكلمون بأصوات اشخاص

الاسراف او التقدير في اطلاق الكلام، وامتلاء الكلام وفراغه ودقته او تصنعه، يجعلنا نستشعر ماهية الشخصية بصورة اكثر يقينا من كثير من الاوصاف قلما يوجد حوار النبرة في السينما، لان الحضور المرئي للممثل وسلوكه الذي لا يستحيا لهذا اللون من الحوار الا بصورة استثنائية. اخيرا يوجد هناك حوار المشهد الذي يقدم لنا مناقشة الشخصيات ومواجهتها وهو الحوار الرئيسي في السينما، الشخصيات على المسرح تتكلم بدون انقطاع بينما الحال مختلف في السينما ومالرو يقول بهذا الصدد (في الافلام الاخيرة ينتقل المخرج الى الحوار بعد اقسام طويلة من الصمت، كما ينتقل الروائي الى الحوار بعد اقسام طويلة من السرد) لهذا يمكن القول بان توزيع فقرات الصمت والحوار يشكل عبر علم العروض البصري وعلم العروض الصوتي، علم عروض اكثر تعقداً يستند على متطلبات العلمين الاولين حيث يحرص المخرج على هذا البحث ان يحلل دور الموسيقى - من هذا المجموع - لنقتصر على القول بانها يجب ان تتكامل في هذا المجموع لا ان تلتصق به فلسفياً واحبب لنا الفراغات الصوتية ولا التعليق بصورده خارجة تماماً على العواطف وعلى الصور كما يجب في كثير من الافلام حيث تثير عاصفة الغضب عاصفه من الآلات الحاسوبية وحيث تقلد الموسيقى بجد صوت وقع الخطوات او صوت سقوط قطعة نفوذ معدنية على الارض بل من المستحسن ان تتدخل لتشير الى تغير في ايقاع الفيلم، مثلاً الانتقال من منظر تجري فيه الاحداث في (داخل الشخصية، الى استعادة مناظر سابقة، او الى وصف منظر طبيعي انها بصورة عامة - كما قال جوبير - ترافق وتسهم في احداث (انقطاع في التوازن الحسي) اخيراً يجب ان تكون الموسيقى وسيلة تعبير اخرى ملتصقة بالتعبير البصري بل يجب ان تستخدم وسائل موسيقية بحثة - كالايقاع والتجويق - لاعادة خلق مادة صوتية تحت المادة البلاستيكية للصورة وذلك

عن طريق كيمياء سحرية من التطابقات يتوجب عليها ان تكون اساس مهمة مؤلف الفيلم نفسها وان تبرز لنا اخيراً الايقاع الماطلي للصورة بحيث يكون محسوساً بصورة مادية بدون ان تلجأ - لتحقيق ذلك - الى التعبير عن محتوى الصورة العاطفي او الدراماتيكي او الشعري (جوبير)

ليست مهمة الكلام في السينما ان يضيف افكاراً الى الصور ولا مهمة الموسيقى ان تنثر العواطف بل من واجب هذا المجموع ان يوحي البناء بشيء محدد جداً لا يكون فكره ولا تذكرها عواطف الحياة ما دلالة الفيلم ومادام ان يقول كل فيلم بروي قصة ما، اي عدداً من الحوادث التي تجعل بعض الشخصيات تتصلب مع بعضها والتي يمكن ان نروي عن طريق الكتابه ايضا كما يفعل ذلك السيناريو الذي يستند اليه الفيلم والسينما سينما حوارية نرى غالباً ما يعزو الفيلم كله بخيل شعورنا بالوهم، لذلك يمكن ان نقدر الفيلم في اكثر الاحوال مثلاً بصرياً وصوتياً واستعادة اسنم الى انفسنا حد ممكن لماساة لا يستطيع الادب - ريتش - ان يواكب الكلمات، بينما السينما تنعم بصور هذه المساهمة فتوخرها في الامر الذي يبقى على اساس هو وجود واقعية اساسية فعلية للسينما فالممثلون الى ان يمثلوا بصورة طبيعية والخراج يجب ان يكون مشابهاً للواقع الى اقصى حد ممكن والسبب في ذلك كما يقول ليبهارت (هو ان سلطات الواقع الذي تستخلصه الشاشة، من القوة بحيث يؤدي تناقض الاسلوب الى الشك والى الخروج عن المألوف) لكن هذا لا يعني ان مهمة الفيلم هي ان يجعلنا نرى ونسمع كما لو كنا نشهد في الواقع القصة التي يرويها لنا، ولا ان يوحي اليها بتصوير عام للحياة على شكل قصة تؤثر فينا تأثيراً حسناً المشكلة التي نواجهها هنا، سبق ان واجهها علم الجمال بصدد الشعر او الرواية هناك دائماً في الرواية فكرة يمكن تلخيصها ببضع كلمات وساروي يمكن ان يكتب ببضعة سطور وهناك دائماً في

القصيدة الشعرية اشارة الى اشياء او الى افكار معينة ومع ذلك فليست وظيفة الرواية المحضة او الشعر المحض، ان تعبر لنا عن هذه الوقائع او عن هذه الافكار او الاشياء والا فسيكون من الممكن في هذه الحالة ان تنقل القصيدة بصورة دقيقة الى كلام منشور وان لا تفقد الرواية اي شيء عند تلخيصها ليست الافكار والوقائع مادة للفن والفن الروائي يتألف من اختيار ما نقوله وما نسكت عنه، ومن اختيار المظورات (هذا الفصل يكتب من وجهة نظر الشخصية الفلانية وذاك يكتب من وجهة نظر الشخصية الاخرى) وذلك ضمن حدود ايقاع حركة القصة، هذا الايقاع المتقلب، اما فن الشعر فلا يتألف من وصف تعليمي للاشياء ولا من عرض للافكار، بل من خلق مأكنة لغوية تجعل القارئ يشعر بنفسه بكيفية تكاد تكون اكيدة انه في حالة شعرية معينة او في جو شعري معين وبفسر الكيفية توجد في الفيلم دائما قصه ما وفي اغلب الاحيان توجد فكرة معينة كـ في فيلم - بسم - التمهيد الغريب - مثلا ان توجد فكرة ان الموت ليس مخيفا الا بالنسبة الى الشخص الذي لا يوفق على الموت لكن وظيفة الفيلم ليست ان يطلعنا على هذه الوقائع او على هذه الفكرة

قال (كانت) جملة ذات معنى عميق هي ان الخيال في المعرفة يشتغل لصالح الفهم، بينما في الفن يشتغل الفهم لصالح الخيال اي ان الفكرة او الوقائع المبتذلة ليست موجودة هنا الا لكي تتيح الفرصة للمخالف ان يبحث عن رموز محسوسة لها وان يرسم لها مشبكة مرئية وصوتية ومعنى الفيلم مندمج بايقاعه، كمعنى الايماء الذي يمكن قراءته مباشرة في الايماء ذاتها والفيلم لا يريد ان يعني شيئا اخر عدا ذاته ان الفكرة تعاد هنا الى حالتها الوليدة اذ تنبثق من التركيب الزمني للفيلم كما تنبثق في لوحة التصوير من تواجد اجزائها ان المزية التي يتمتع بها الفن هي ان يظهر كيف ياخذ شيء معين في الدلالة على معاني خاصة، لا عن طريق

الاشارة الى افكار سبق ان تكونت واصبحت مكتسبة، بل بواسطة التسيق الفضائي للعناصر ودلالة الفيلم، كما رأينا، متفوقة على دلالة الشيء ان كلا منهما لا يخاطب الفهم بصورة منفصلة، بل هما يتوجهان الى قدرتنا في ان نحل ضمنا رموز العالم او رموز الاشخاص وان نتواجد معهم صحيح اننا في حياتنا المعتادة لا ننتبه الى هذه القيمة الجمالية التي ينطوي عليها كل شيء ندركه حسيا، وصحيح ايضا ان الشكل الذي ندركه حسيا في العالم الواقعي لا يبلغ درجة الكمال ابدا اذ تكون هناك دائما (صورة مهترزة) واخطاء ونوع من الانحراف في المادة ذلك ان ذرات الماساة في السينما تكون اشد تماسكا اذا صح هذا التعبير، من ذرات ماساة الحياة الواقعية لكننا في نهاية الامر لا نستطيع فهم دلالة السينما الا بواسطة الادراك الحسي ان الفيلم لا يعتمد بل يدرك حسيا.

هذا هو السبب الذي يجعل من الممكن ان يكون السبب عن الانسان في السينما اخاذا الى هذه الدرجة، ذلك ان السينما لا تقدم لنا كما فعلت رواية ريموند طوبولا افكار الانسان، بل تعرض علينا سلوكه او بصراته وهي تقدم لنا بصورة مباشرة هذه الكيفية الخاصة في الوجود في العالم وفي التصرف بالاشياء وبالاخرين التي تكون مرئية بالنسبة اليها في الحركات وفي النظر وفي الايماء والتي تحدد بوضوح كل شخص من الاشخاص الذين نعرفهم اذا ارادت السينما ان تظهر لنا شخصا مصابا بالدوار فمن الواجب ان لا تحاول ابراز المنظر الطبيعي الباطني للدوار كما اراد ان يحقق ذلك المخرج دكان في فيلم (مقدم المستلقين) ومالرو في فيلم (سيرا دي تيرويل) سنحس بتأثير الدوار بصورة احسن عندما نراه من الخارج عندما نتأمل هذا الجسم الذي يفقد توازنه ويتلوى على صخرة او هذه المشية المترنحة التي تحاول التلاصق مع هذه البلبلة الغامضة التي تطرا على الفضاء ذلك ان الدوار واللذة والالم والحب والبغض بالنسبة

الى السينما هي كما بالنسبة الى علم النفس الحديث مجرد تصرفات.

ان علم النفس هذا، يشترك مع الفلسفات المعاصرة في انه لا يقدم لنا كالفلسفات الكلاسيكية الفكر والعالم، او الشعور والآخرين، بل يعرض علينا الشعور المندمج في العالم والخاضع لنظر الآخرين والذي يتعلم ماهية كيانه والقسم الاعظم من الفلسفة الظاهرانية او الوجودية يقوم على الاندهاش من هذا التلازم بين الانا والعالم وبين الانا والغير وعلى وصف هذه المفارقة وهذا اتهام وعلى اظهار علاقة الذات بالعالم وعلاقة الذات بالآخرين بدلا من تفسيرها كما يفعل الفلاسفة الكلاسيكيون عن طريق اللجوء الى الروح المطلقة والواقع ان السينما قادرة بصورة خاصة على اظهار هذه الوحدة بين الروح والجسد وبين الفكر والعالم والتعبير عن احدهما في الآخر وهذا هو السبب الذي يجعلنا لا نستغرب ان يستطيع السائد التطرق الى الفلسفة عند حديثه عن احد الافلام عندما قدم استرول⁽¹⁾ تحليليا لفيلم (المتوحد سعيد) تحدث عنه بعبارة سارترية فهذا المتوحد هو نفسه بالنسبة الى ذاته لكنه شخص اخر بالنسبة الى العر وهو يبقى في حالة اضطراب حتى يتعرف عليه حب فتاة من خلال غطائه الجديد ويعود التطابق بين الوجود لذاته والوجود بالنسبة الى الغير وقد هاجمت صحيفة (لوكابر انشيبه) استرول من هذه الناحية ونصحته بالعودة الى بحوثه الفلسفية والواقع ان كليهما محق فيما يرتايه احدهما لان الفن لا يقوم على الافكار، والآخر لان الفلسفة المعاصرة لا تقوم على بناء المفاهيم المجردة بل على وصف هذا الامتزاج بين الشعور والعالم، وعلى اشتراك الشعور بجسد معين وتواجده مع الآخرين ولان هذا الموضوع يصلح للسينما بصورة ممتازة.

اذا تساءلنا اخيرا لماذا تطورت مثل هذه الفلسفة في عصر السينما بالضبط فمن الواضح اننا لا نستطيع القول بان السينما نشأت عنها ان السينما

هي قبل كل شيء اختراع تقني لم تتدخل فيه الفلسفة ابدا، لكننا من ناحية اخرى لا يتوجب علينا ان نقول ايضا بان هذه الفلسفة نشأت عن السينما وانها

تعبّر عنها على مستوى الافكار ذلك انه من الممكن اساءة استعمال السينما، ثم ان هذه الادارة التقنية بعد ان تم اختراعها يجب ان تتناولها ارادة معينة

بحيث تعيد اختراعها مرة ثانية تقريبا قبل التوصل الى صنع افلام حقيقية بناء على ذلك، اذا كانت الفلسفة والسينما متوافقين واذا كان القائل والعمل

التقني يسيران في نفس الاتجاه، فذلك لان الفيلسوف والسينمائي يشتركان في كيفية معينة في الوجود وفي نظرة خاصة للعالم هي نظرة جيل

بأكمله وهذه مناسبة اخرى للتحقق من ان الفكر والتقنيات يتطابقان، وحسب عبارة (غوته) (ان ما هو في الخارج هو في الداخل ايضا)

الهوامش

- (١) بودوفكين مخرج سينمائي وممثل سوفياتي (١٨٩٣ - ١٩٥٣) من افلامه الشهيرة (الام) لغوركي الذي اخرجته في ١٩٢٦ او (عاصفة على اسيا) (١٩٢٨) الذي طبق عليه بصورة رائعة نظريات في المونتاج (المترجم)
- (٢) ايفان موسجوكين (١٨٨٩ - ١٩٣٩) ممثل ومخرج سينمائي سوفياتي بدأ التمثيل على المسرح ثم اخرج افلاما عديدة. غادر الاتحاد السوفياتي بعد ثورة اكتوبر واخرج افلاما في ألمانيا وأميركا وخاصة في فرنسا (المترجم)
- (٣) الكسندر استرول (باريس ١٩٢٣) مخرج سينمائي وكاتب فرنسي رائد (الوجة الجديدة) في السينما الفرنسية من افلامه الاخيرة (التربية العاطفية ١٩٦٨) وقد كتب عدة روايات (المترجم)



في آخر حوار مع الفنان الراحل: عمر خليفة:

أنا لا أعلم ولكن أترح قضايا
وتساؤلات

مرحيل القنار التونسي عمر حلقه. مؤحراً في إحدى المستشفيات
التونسية بتيجة عجز في كبد فقد المسرح بعربي واحداً من رموزه
الأخراحيّة والتمثيلية التي تركت بصماتها انقبه ماثلة للعبان
فقد اخرج عبر حلقه ابعديد من القصص العربيّة والعالمية
لحشيه المسرح محاولاً ان يمارس في تعميق وعي الملحق
عمر الفساوول والامل وصبر مسيره تجاوزت الثلاثين عاماً من العطاء
المساوئل حديث شارل بقدر الراحر في العديد من مؤسسات
لتفريجه مثل (المسدور في الارض) (كف الاحرار) وفي كنز من
فلم سيماني (سهرما فلم (القاسم) - القفقه -
وقد دعي عمر حلقه لحضور مهرجان بغداد المسرحي الاول فشرس
اول ١٩٨٥ صر مجموعة كبيرة من الوجود القبه عربيّة والعالمية
المعروفه فانسرب فرصه وجوده لبحري معه هذا الحوار لمركز الذي
بسلط الضوء على جوانب عديدة من شخصيه هذا الفنان والى كن
اخر حوار صحفي مع الفنان الراحر

○ ما اهم التيارات المسرحية في تونس..؟

حيث يندد بذلك الانسان الذي لايفكر الا بمعده.
وهذا الامر، ذلك الانسان الذي يبيع
في المجتمع مثل هذا الاحسر
الذي اردته واردت المضي فيه..

- هي تيارات عديدة. بعضها...
العالمي. وبعضها من التراث العربي. وهي تتنوع
بتنوع ميول اصحابها، وهناك من يمتلك
المحافظة في تغيير المجتمع، كذلك من يمتلك النظرة
الثورية في هذا الشأن..

والفرق في تونس عديدة... بعضها يعني بافصاح
المجال للضحك والاضحاك... والاخر يحاول ابراز هموم
وآلام الشعب، في الوقت الذي يبرز فيه افراحه.. وفق
تحكمات الظروف السياسية والاجتماعية داخليا
 وخارجياً .

○ واين تجد نفسك وسط هذه التيارات؟

- بعد (٢٢) عاماً من المعاشية المسرحية المستمرة،
للمسرح وحياته، وجسوره، وافاقه... لا املك الا ان
يكون لي رأي في الموضوع، ومنهج اعتدي به، في
منطقتي واعمالتي الفنية عموماً لا المسرحية فقط...
فعندما اقدم مسرحية «الحضيض» لمكسيم غوركي،

○ اذن، فانت تمثل المسرح الذي يروم التغيير؟

- نعم، والذي يناقش موضوعياً وفنياً، وضع الانسان
العربي المعاصر وازاء التحديات، وكيف يخرج منها
منتصراً سليماً.. محافظاً في ذلك على انتصاراتنا
العربية

○ حسناً عرفنا الى الجانب الفكري في شخصيتك
تري.. كيف توصل هذه الافكار فنياً... اعني اي
اسلوب فني اخترته ومارسته ووجدت نفسك مر
خلاله ؟

- انا اركز على الممثل، ولايعني شيء سواه، والتركيز على
الممثل، يقتضي، التركيز على الحوار.

من التراث، وما استقاء... ففي التراث امجاد عربية.. شجاعة، ايمان، وفاء، كرامة... مثل عليا تتمثل في الاخلاق، وغير ذلك... وفيه كذلك اشياء مملوكة نعرفها جميعاً

ينبغي ان نقدم الوجه الايجابي من التراث في نطاق بهيج من الاحتفال.

○ لماذا؟

- لان المسرح حفل قبل ان يكون اي شيء اخر... ولكننا بنظرتنا التقدمية نفتتح فرصة تواجد هذا الحفل لتعرض من خلاله مشاكل وطرح تساؤلات عدة تتعلق بالواقف والمصير..

اما تنوع الاساليب فهذا يتعلق باجتهادات المبدعين.. وهنا يكمن الفن... اي في التنوع.

○ ماهي بطرقتك بشأن المسرح الاحتفالي

- انه نوع لا بد منه... الى جانب الانواع الاخرى. تريد تعدد الاساليب، لان ذلك يعزز حربية النشاط المسرحي.

ان المسرح احتفالاً كان او تعليمياً او تاريخياً، او سياسياً او اجتماعياً... كل نوع يعبر من زاوية عما يشغل فكرنا وحياتنا

○ وما الذي تتمناه لمهرجان بغداد المسرحي الاول؟

- اتمنى ان يحقق ما يصبو اليه من اهداف تتمثل، اولاً بزرع المحبة التي يجب ان تحدونا هدفاً لتوحدنا في النهاية.

وثانياً ان تراجع ما حققناه في المجال المسرحي لدرى مدى استجابتنا لمقتضيات العصر على اختلاف مستوياته، والنظر في امالنا المستقبلية.

- حوارى غير: مطنب ولا مغرق في الاطالة والاساليب البلاغية... فانا اريد ان احقق جمالية العرض بالتركيز على قدرة الاداء المتأثر والمؤثر في الان نفسه عملاً بوجوب صدق الاحساس.

○ والوسائل الفنية... على اي منها تركز؟

- الانارة.. وكفى.. بيد انني اركز، بشكل عام، على الجمالية في المسرح... وهي برأيي حوار هادف جيد، وقدرة على الاهتمام لملوع ما نصبو اليه من تقديم عرض مسجع، متماسك

○ هل ترى ان للمسرح اثر تعليمي؟

- لا... طريقتي في التعبير لا علاقة لها بالتعليم... انا لست برشت.. انا اعيش وسط عالم يزخر باساقصات ليصل، احياناً، الى عدم اعتبار الانسان... ليحافظ عليها فتتصهر هذه العادة عندنا... عزم انساني فولاذي صميم..

من هنا اتفاعل، ويبرز هذا التفاعل في نطاق دراما تحدد الفكرة، والغاية، والهدف. اذن لا اعلم، ولكن اطرح قضايا وتساؤلات.

○ ماهي نظرتك الى التراث وما هو، الاسلوب الصحيح، برأيك، للاستفادة منه مسرحياً وبشكل معاصر؟

- هناك في التراث نواح ايجابية، وهذا ما يهمني الاستفادة منه، ومعالجته اما الاسلوب، فلكل اسلوبه الشكلي لتقديم ما اختاره

في سبيل تحديد المصطلح النقحي

هل ان غياب بعض الاجناس الادبية كالمحمة والرواية والقصة القصيرة الفنية امر معيب في تراثنا الادبي؟ تلك قضية طالما نوقشت. وكنت اقول ان الشعر العربي بهذا الكم الهائل والتجارب الباذخة لشعراء عمالقة، والنثر العربي بكل اساليبه وتقنياته المثيرة فضلاً عن علوم العرب الاخرى وثقافتهم الزاهرة كانت كافية لنا ولغيرنا كي نثبت مشاركتنا الفاعلة في تاريخ الحضارة الانسانية

وكنت اظن ان القضية قد طويت ولم يعد احد من الكتاب والمثقفين يحس بحرج لاسيما لم يرث المحمة او الرواية. حتى جاء جنس المؤتمر الخامس عشر لاتحاد الادباء العرب الذي انعقد في بغداد مؤخراً. وكانت أغلب جلسات البحوث مذاعة للعجب والامتعاض ان لم اقل التذمر

فلقد جاء شفيق من الجزائر، وهو اكاديمي، ليعلم علينا ان اصل الرواية الحديثة موجودة في تراثنا القديم وهي مأخوذة من (رواية الحديث) ان شئت او (البصير الذي ينقل الماء) كما وجدها في القاموس المحيط للفيروز آبادي!

ثم سمعنا شقيقاً آخر من المغرب العربي يدعونا حالاً الى التوقف عن النظر في اي ادب غربي وبأي شكل كان كي نستطيع تلمس شخصيتنا القومية وحفظنا لها من العزو الثقافي وقام ثالث ليعلم على الملا بان الرواية والقصة القصيرة موجودة في اشكال متقدمة ضمن التراث العربي انها موجودة في (كليلة ودمنة) و (المقامات) و (الف ليلة وليلة)!

فهل يعقل هذا؟ الرواية هذا الجنس الادبي بنت البرجوازية الاوربية، التي نشأت في ظروف اجتماعية وسياسية وكانت نتاجاً لتفاعل ذلك المجتمع وفي انساقه وشرائحه المتعددة هي نفسها كليلة ودمنة والمقامات؟

د. علي عباس علوان



مع منتدى الادباء الشباب في محطاته الثقافية

اعداد: فضل خلف جبر

شمس كالثلج الناعم/ تلعب في حوش الدار/ بممثال
مر طي، اتكا الوقت على حذع البوكالتوس فانصر
طفلين يلمان الازهار/ ويصطادان الرعاش/ يسيران
الى مدرسة القرية/

* ورغم هطول الامطار لم يشأ الجمهور ان تفوته
فرصة الالتقاء بالشاعر عيسى حسن الياسري في
الامسية التي اقيمت له للحديث عن تجربته
الشعرية، وللقاء بعض من قصائده... وبعد ان
قدمه الشاعر عدنان الصانع للجمهور الذي اردحمت
به قاعة المنتدى، بدأ الشاعر عيسى الياسري بالقاء
الخطبة على مسيرة ذلك الطائر الذي هجر شطائه
بحسوبة ليحط الرحال في بغداد في بداية
سنة ١٩٩٠

... في موعود السور كثيرا من التفاصيل التي
تدور في ذهنه في وحدانه وهو يعلن ان
رحلته الى بغداد افادته في انها رفعتة فوق بناءة
عالية ليرى الجنوب بعين اخرى او بنظرة واحدة
كان يحتوي كل ما فيه. ويرى اشياء لم يرها عندما
كان في احضان طفولته الاولى

من باعد بين الارض وبينني/ من ابعدني عن
ملكوتك/ من باعد بين المهر وضفته/ والاشجار

هناك.. حيث يقف الحب بوجه الحقد.. والنور
بوجه الظلام على جبهة بامتداد الهمجية البشرية
يقف اولئك الرجال سدا منيعا بوجه الغيلان
المحتشدة من اجل هدم عش سنونو، وترويع نورس
وخفق احلام فراشة

وبمناسبة ذكرى تاسيس الجيش العراقي البطل
الذي نذر نفسه للدفاع عن تربة هذا الوطن، اقيمت
امسية شعرية اشترك فيها نخبة من الشعراء
الشباب هم -

اديب كمال الدين، شكر حاجم الصالحي، جبار
الكوازي، امين جبار، يونس ناصر عبود، عدنان
الصانع، عبد الرزاق الربيعي، صلاح حسن نصر
خلف جبر مزاحم علاوي، نصيف الباصري، هاجر
الياسري يقول الشاعر عدنان الصانع ان الشاعر
مستحضرا روح الشهيد السامي...
الصالحي/ وعد الاهل والزوجة القاضلة وابنة
عمرها الحرب/ كالزهرة الحضلة/ لم يقل في وداعه/
كيف اودعه

والتقط الشاعر عبد الرزاق الربيعي، في قصيدته
التفاصيل الدقيقة مسجلا الايقاع المناسب للحياة
اليومية في زمن احرب -



وطايرها/ من باعد بين الغيمة والبحر/ سين الشفة
والتعز

وقد قدم الشاعر الياسري مجموعة من قصائده
التي تفاوتت زمنا خاتما ذلك بقصيدته التي كتبها
بعد الفطيرة التي كانت بينه وبين نظم الشعر
والتي دامت سنوات

* في لقاء القصة كان الجمهور بمواجهة مع بعض
القصاصين الشباب فقد قرأ في الامسية التي قدمها
الشاعر عبد الرزاق الربيعي، كل من : اسماعيل
عيسى بكر ، ارادة الجبوري، خضير مري
وقد جاءت قصة «اللقاء الاخير» لارادة الجبوري
معتمدة البساطة في طرح الفكرة واداء كانت القصة
مفتقرة الى رصانه الاسلوب والعمق. فقد نجحت في
كسب ود الجمهور لما تتمتع به من عفوية وصدق
اما قصتنا اسماعيل عيسى بكر «تجليات
خلاسية» وخضير مري محاوله فصصيه فقد
كانت ارمزين تسفيدان من اساليب القصة الحديثة
الباندة

وقد اتسمت القصتان باللغة المرة التي تصل حد
الدفق الشعري لدى خضير واسماعيل عيسى
وبالجراة والمروحة من الواف في الامسية
خضير مري على ان الامر الذي لم يسهل
القصتين هو احياء القاصي لم يصبوا
العناية بالبناء القصصي. وهذا ما اعترف به
القاصان

* في الامسية التالية، كان ضيف المحدثي الشاعر
هادي الربيعي ابتداء الشاعر بالحدث عن تجربته

الشعرية، ملقبا الضوء على المنابع الأولى التي نهل
منها الشاعر لتزيد ابقاعه الشعري تدفقا واثرا
وقد تحدث الشاعر خلال الامسية عن رؤاه
الخاصة في فهم القضية الشعرية بآركانها الثلاثة -
الشعر ، الشاعر ، التجربة الشعورية انه يستشهد
بأمثلة يلتقطها من يوميات الحياة. وفي معرض
حديثه عن الشاعر يشهده بنبات الجاودار. ذي
الجدور التي تنتشر في التراب بملايين اللوامس التي
تمنح الماء حتى من الصخور القاسية. من اجل
ارتفاع لا يزيد على ثلاثة اقدام فوق التجربة هي
الحضور الاكثر توهجا تحت الشمس للجاودار
العنيد

والشاعر موزع بين اجناس الابداع. فهو ينتقل
بين الشعر والنقد والقصة. عله يعثر على تلك
الوردة التي يحاصره بعطرها من دور ان يستطيع
الوصول اليها او ان يعثر على ذلك المبدل المعطر
منديل «نورندا».. ان «نورندا» عند الشاعر هي الرمز
الذي يهدف شتات الشاعر ان يلقي
رسمه في محرابه ضر توازنا بعد ذلك قرا الشاعر
مجموعة من قصائده

بعض القصائد التي تلاها الشاعر في الامسية
«سقطت قطرة من تعريه فوق صفيح الموضع»
عبدك السوداوان/بلادي.

في الامسية التالية، كان لجمهور على موعد مع
بحر من السعراء الشباب الجدد وكانت ميزة هذه
المجموعة هي عدم التحاسن فهم كما يقول الشاعر
نسلح بحوم لا يجمع بينها ميلاد مشترك. وكانت



يشبه وجهي/ اذ انكرتني جميع المرايا/ وصار
بشاركني لون روحي/ وكاسات خمري وسيجارتني/
والجنون سجايا...

وقد اعقبت القصائد نقاشات اتسمت بالحدة،
بعضها كان لصالح القصائد وبعضها الآخر وقف
بالضد منها

* جاءت امسية المنتدى التالية متزامنة مع المواقف
المشهورة لجيشنا الصامد في الفيلقين الثالث
والسابع، لذلك كان للشعر حضور البندقية، فقد قرأ
الشعراء قصائد لاهية معلين نبوءة الشاعر بان
النصر معقود ببنادق الرجال الذين يدافعون عن
الحياة

وقد اشترك في الامسية التي قدمها الشاعر فضل
خلف جبر كل من الشعراء - عيسى حسس الياسري،
اديب كمال الدين، حميد قاسم، عدنان الصانع، عبد
الرزاق الربيعي، علي حسين علي

التواصل بين الماضي والحاضر، عبر نقاط
مضنية يلمحها شاعر ادب كمال الدين من
التراث نحاد في اللغات الاساسية التي يبني
مبدا لشعر قصيده عن ابي حيان التوحيدي وهل
«كوي شغالي» يا قبت بان «لا اديب كمال الدين من دون
التراث».

يقول الشاعر في قصيدته «أشارات التوحيدي»
«هومت/ انا روح العشب/ عنق العصفور وذاكرة
التفاح/ وجع الطين الاسود/ لامتي الروح مارض
تاوي جذري المنفي/ ولعلي القى من سماها/ من قال
الذاكرة التفاح/ كوني/ كانت شجرا محترقا/ يلتف على
الماء/ لاء».

وباغتنا الشاعر عدنان الصائغ (احيانا) بمخيلة
عفوية شفافة حين يتحدث بياسة عن بعض
المخلوقات التي حكمت الطبيعة عليها بالصمت
يقول الشاعر في قصيدته «طلقة».

«يهبط الغصن ثانيا/ ثم يصعد/ والبلبل
المترجح/ منشعل بالعناء/ طلقة/ جنة/ يقف الغصن
مرتجفا لحظة/ ثم يسكن/ تصمت في العباب كل
البلابل».

والى اللقاء في محطات جديدة.

الامسية التي قدمها الشاعر عبد الرزاق الربيعي
تضم كل من: فضل خلف جبر، علي حسين علي، عبد
الكريم العبيدي، دنيا ميخائيل، نصيف الناصري،
فاضل عباس، ريم قيس كنه، شعلان شريف، حيدر
الخفاجي، صالح كريم، ياسر الياسري، ليث هانز،
يوسف اسكندر..

يقول الشاعر فضل خلف جبر في قصيدته
«المحطات مثقلة بالعواطف».. «هنا/ في الطريق
المؤدي الى لاطريق/ توقفت/ لاشيء يجمع بعضي
ببعضي/ سوى هاجس/ يتمطر/ بين حناياي/ ثم
يغادرني خلصة/ ويقرص/ بين رصيف الجنون/
وبيني».

اما دنيا ميخائيل فهي تعتمد المباغنة في الصورة
الشعرية -

..الجملة غير سالمة من حيث العربية فما رأي
الشباب العربي الذي يعيش باسم العروبة يقشر
القمر/ ويقسمه نصفين/ نصف يحصر ونصف ينكي
على النصف الذي يحتضر!!

وقد تناول الشاعر لؤي حقي قصائد الامسية
بتعليقات نقدية فتحت المجال لمقاسبات متعدد
اضاءت العديد من الجوانب المهمة في القصائد.

* ومن اجل توثيق الصلة بين منتدى الاء
الشباب شعراء المحافظات، اقدم المنتدى امسية
للشعراء الشباب من محافظة كربلاء، وقد اشترك في
الامسية التي قدمها الشاعر عدنان الصائغ كل من -
فاضل عزيز فرمان، هاشم معنوق، هادي القزويني،
فلاح شاكر، حاتم عباس.

ومن الملاحظات التي سجلت على هذه الامسية
التفاوت في مستوى القصائد، وعدم توفيق بعض
شعراء الامسية في اختيار القصائد التي تصلح لان
تكون وسيلة تعريف بين الشاعر والجمهور الذي
يتعرف عليه شاعرا للمرة الاولى.

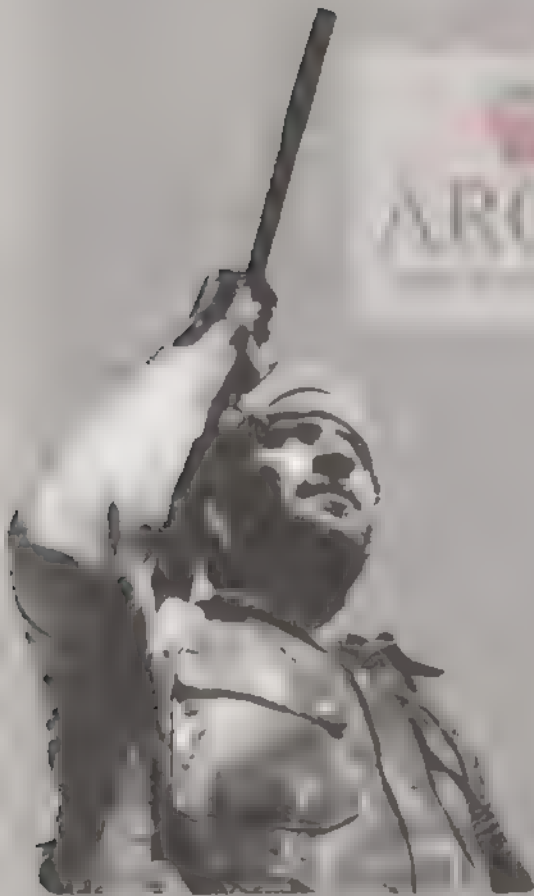
وفي الوقت الذي جاءت فيه بعض القصائد هشة
لم تبلغ سن الرشد، فقد توفر لبعض القصائد ان
تعرض حضورها وهي تنضح جمالا وعافية ونضجا،
يقول فاضل عزيز فرمان

«لم يكن صاحبي او صديقي الملازم/ لكنه صار

الخطاب الفوتوغرافي

إذا كانت الفنون البصرية تحتاج الى عمليات تحليلية بديهية، كما هو الحال بصدد التصدي للشعر نقدياً، فإن فن التصوير الفوتوغرافي ليس بحاجة الى وقفات تقوم بهذا الدور الوصفي او التعليق التحليلي ربما بلغت الناقد النظر للأعمال ذات المستوى الفني والمضمون الأكثر عمقا وتوثيقاً للأحداث، لكننا عندما نكون قد أحترنا فن التصوير الفوتوغرافي، نكون قد منحنا المقدور في التذوق النقدي والاثارة الجمالية في العمل التوثيقي والانساني حسب، بل قد يكون المعنى الحقيقي لهذا الفن.

هكذا، ومنذ بدء العمليات الفوتوغرافية كان المصور الفوتوغرافي العراقي يدرس في سبيل خبرته الجديدة الفنية تجاه توثيق الاحداث، مقدماً، على صعيد التصوير الصحفي، والعديد من المعارض، تحفة تفترب ابداعاً من روح الكفاح العظيم وعملها لم تكن التجربة بسيرة او مجرد توثيق للتفاصيل، بل كانت منذ البدء، وغالباً، تعكس ذاكرة المعارك وذاكرة المقاتل هذا الامر، بحد ذاته، سجل قيمة ابداعية لفن تصوير الاسرار في ادق الحالات الانسانية، كما سجل الحالة العامة لسير المعارك ان الاف اللقطات الفوتوغرافية، كما هي في (الحاضر) ستكون ايضاً، ارسيفاً نادراً يماثل، او يذكرنا، بالمحفوظات العراقية القديمة التي سجلت انتصارات العراقيين في معاركهم الحدودية ضد العزاة، كذلك الامر يتكرر في عصر القائد العربي صدام حسين، منذ صد عدوان العزاة في عام (١٩٨٠) وحتى الان فقد ابدع المصور (محفوظات)



تضاف الى سفر الكفاح العراقي.

ان هذا الوصف يدخل في حقيقة تفسير امتياز المصور الفوتوغرافي، فاذا كان الفنان العراقي القديم يشهد المعركة بنفسه، ليوثقها بالفن الجداري (الرليف) فان المصور الان يتقدم مع طلائع القوات المقاتلة، ويصحبه رجال الدروع او البحر او المشاة او صقور الجو ليوثق للعالم اكثر من حقيقة كبرى فهو يصور، أولا الغزاة وهزيمتهم ثانياً ويصور بسالة مقاتلينا دفاعاً عن قدسية الارض وشرف الام والمبادئ والسلام ثالثاً انه لا يبحث عن امتياز العاطفة حسب بل عن شرف العقل بعباده الروحي الابداعي.

هذا يعني، باختصار، ان الفوتوغراف، وبموازاة التوثيق السينمائي المباشر للمعارك، شكل مادة ابداعية لاتعكس تشكيليا البعد المرئي (البصري) فقط، بل وثق جوانب تخص امتياز (الروحي) لمحتوى الفن ولنبيل الكفاح العراقي

الجبار وهذا مانراه في الاف الصور، وعبر جهود مصورين لم نعظم امتيازهم بعد. لكن علينا ان نتذكر، في كل لقطة، ان هؤلاء هم اصحاب الخطاب الجمالي وهم بناة الحقائق وهم قبل هذا كانوا يقاتلون بالفن

واذ يصعب الان ان نوثق الاسماء، لانها لاتحصى نقول كل لقطة بارعة، هي جزء من هذا التاريخ الابداعي، وان كل لقطة، لهذا المبدع او غيره، تدخل في تاريخ جديد، لهذا الفن، ول هؤلاء الذين امتلكوا بعض اسرار اللغة ومثل هذا الامتياز، حقيقة، يخاطبنا بالنوع، مهما كان الكم مدھشاً، وان هذا الخطاب يفتح الرائي، هذه الحقائق بالعمق، وبلا توسط، او شروحات ان اللقطة ان لم تمتلك خطابها، الروحي، تذهب لكن لدينا المذهل، وعلينا ان نتفحص ابداعنا، بالحرص نفسه الذي نقدر فيه شرف الدفاع عن الارض، الذي لا يتحقق الا بالدم.



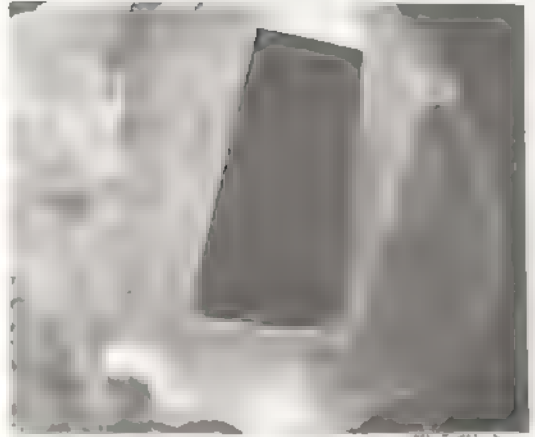
فنان عراقي يعرض في إيطاليا حكمة بلاد الرافدين



معرض معرض رؤية لبحثه هذا ليس على صعيد
التقنية فحسب بل وعلى صعيد المضامين أيضا
في معرض المعرضين اللذين اقيما في مدينتي
نابولي وروما ١٩٨١ و١٩٨٢ وكامبيوني دي تاليو
نقش الفنان عكر في لاسفار، عن رؤيته هذه
«كنت في السابق اعبر اهمية قصوى للتقنية والان
احاول ان اوفق بين الاثنين، التقنية والمضمون، بل
واحاول بلورة ما اسميه بالرمزية الجديدة، ولهذا
السبب استعير بعضا من شواهد
الماضي - التاريخ - الذاكرة الشخصية، مستخدما
اللون الذهبي واحيانا الفضي كعنصر جديد لخلق
حالة من السخرية ومن التناقض بين عناصر
اللوحة».

ويكفي هنا ان نتأمل عناوين لوحاته. ولا نقول
اسماءها... لان كلمة «عنوان» هنا اكثر دلالة على
موضوع اللوحة من كلمة «اسم» تماما كما هو عنوان
القصيدة وعنوان القصة، كعمل ادبي وفني ومن
عناوين لوحاته في ذاكرة الامير/الملك/شاهد من
مملكة نبوخذ نصر/درع المحارب الازلي/خوذة
الحكيم/رؤيا في معبد الكهنة/برج من حديقة بابل/
وهذه اللوحات قد خصر الفنان فاضل عكر في مجلة
«اسفار» بنشرها.. وهي بحجم ٧٠×٥٠.

فاضل عكر في



في ذاكرة الامير

يستعرض الفنان بحثه عن ذاته. زمنا تتأكد فيه
خصوصيته الفنية التي يجتهد في تأسيس عالمها
الساكن والمتحرك، واذا كانت عملية البحث عن
الذات قد تؤدي الى مزلق خطيرة لاندثار الهوية،
من امراضها وكسورها، فان الفنان العراقي فاضل
عكر في، الذي يقيم في إيطاليا، قد نجح في عصر خصوصية
التعارض بين الفنان وذاته من جهة كحاضر ارضي
وبينه وبين الماضي المخزون في الذاكرة، عبر تيار
اللاشعور الجمعي، كتراث حضاري من جهة اخرى
في معرضين شخصيين له، اقيما قبل ايام،
خلال شهري شباط، فبراير، واذار، مارس تتأكد هذه
الخلاصة، فهو لا يقدم للمشاهد الايطالي، منظورات
طبيعية من الجبال والوديان والعيابات والانهيار
وورق الخريف المتناثر على الارضية ولكنه بقوده
الى ارض الرافدين حيث نبعت الحضارات، فيقيم
بذلك خيطا وجدانيا من الارتباط الازلي بين الذات
الحاضرة والذات العائنة، ويجمع في الوقت نفسه
بين عين الرؤيا وعين الرؤية، من خلال اللون
والحدث الذي يستقصي كل دقائقه وتفصيله في اطار
اللوحة المكتملة امام عينيه.

يبحث فاضل العكر في عما يسميه
بالرمزية الجديدة، وقد قدم من خلال لوحاته في

الحكواتي الفلسطيني من لندن الى باريس العين ام السن.. في الحكاية المقدسة؟

سلامة، الذي يقوم بشراء الارض ليقيم عليها كانتونات خاصة بمساعدة زوجته وابنته ساره التي تحب شابا عربيا هو «طرزح». ينتمي لعائلة عربية مكونة من ابيه «ابو رستم» وزوجته عفيفة وجندي اسمه عواد. وما ان يحط المهاجر اليهودي يوسف سلامة رحاله على هذه الارض حتى يبدأ الصراع بين العائلة التي استولت ارضها منها وبين العائلة اليهودية القادمة من بلاد بعيدة لكي تستلب الارض من الناس ولا تتحج علاقة الحب القائمة بل ومشهد الاتصال الحمسي بين طرزح الفلسطيني وساره اليهودية في حل الصراع على ارض فلسطين اذ تظل الاشتباكات قائمة ويتساقط الكثيرون فتلى بفعل الحرب المعلنة بين العائلتين في ظل يوم الكثيرون الذين يظهرهم على خشبة المسرح مثل النماثيل وفي ظل استمرار العزيف الدموي حتى في ليلة السرفاف سم سمع من بيت طرزح مع ساره على الزواج ..

لا يستطيع يوسف سلامة الا ان يصوب نار صدقية على روح ابيه صريح.. فيسقط قتيلًا على الارض. ويسقط معها ام ساره قتيلة ايضا ومع استمرار هذا النزاع بين ابو طرزح وهو يكتب مذكراته بلغة غير مفهومة ..

قد تكون هذه الخلاصة غير وافية لكثير من التفاصيل الصغيرة الاخرى ولكنها تؤدي الغرض العام في رصد ردود الافعال تجاه هذا النص للمسرح الذي قدمته فرقة مسرح الحكواتي الفلسطينية على مسارح لندن وباريس.

تأسست فرقة مسرح الحكواتي في فلسطين عام ١٩٧٧ ولقد حاولت ان تقدم عبر مسيرتها الفنية رؤية مسرحية جمالية اثنى عليها كثير من نقاد المسرح العرب غير ان هذه الرؤية الجمالية التي تستمد اصولها من مسرح بريشت وببتر فايس لا تستطيع ان تكون معادلا لما يجري على الارض فليست القصة قصة شكل مسرحي فحسب. ولقد قدمت هذه الفرقة مجموعة من الاعمال المسرحية هي باسم الاب والام والابن عام ١٩٧٨ ومحجوب محجوب عام ١٩٧٩ والف ليلة وليلة في سوق اللحامين عام ١٩٨١ وجليلي يا علي عام ١٩٨٢. واذا

اثار عرض مسرحية «قصة العين وسر القبة مسرح الحكواتي القادمة من القدس في فلسطين المحتلة» اثناء عرضها في العاصمة البريطانية وفرنسية ردود افعال مختلفة لدى الاوساط الثقافية الاجنبية والعربية التي سهرتها في حل من لندن وباريس ذلك لان هذه المسرحية تمثل مجموعة من الافكار القابلة للتفسير والتاويل من منطلقات ورؤى متعددة ومختلفة. وقبل الخوض في ردود الافعال هذه لابد ان يقدم لقارئ «اسفار» خلاصة بمضمونها. بشكل عام ١٩٤٨ حدا فاصلا في الحكم على زمنين عربيين على ارض فلسطين. وقد قدمت المسرحية بانو راما شاملة للوضع الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨. ان ثمة مجموعة من العائلات تعيش بخير وسعادة ورفاه وهي تتألف مع بعضها البعض بحكم الجيرة والمعرفة والقيم السائدة، وقد تم تقديم مجموعة من هذه القيم بطريقة فولكلورية عن مظاهر الزفاف وولادة الاطفال والحنان ومساعدة الجار وغير ذلك من القيم الاخلاقية التي تعارف عليها الناس، الى ان يحين الحد الزمني الفاصل فيحل على الارض شخص غريب هو وعائلته «يوسف



تمثيل من يحركها

الفرنسية بهذا العمل لانه يقدم من وجهة نظرها حلا للنزاع بين الفلسطينيين والصهاينة على ارض فلسطين فانه لدى الكثيرين ممن شاهدوها اثار استياء عريضا فسي حق تقدم العرقه رؤيتها للصراع العربي الاسرائيلي بهذه الشاكلة من خلال عقد فران الشاء الفلسطيني على البيت الصهيونية حتى وان كانت ذات قلب طيب وقد ظلت علامات الاسفهام الكبيرة شاخصة في الازهان.. وستبقى

كسابت العرقه تحت ظل التعسف الصهيوني لانستطيع - فقد اعلقتها السلطات الاسرائيلية عدة مرات - ان تقدم نصا موضوعيا عن الصراع العربي - الصهيوني او الفلسطيني - الصهيوني على ارض فلسطين فانها تنفى مهده بالعسف ولكنها حين قدمت هذا الصراع اوفهمها كعرقه مسرحيه لهذا الصراع على خشبات لندن وباريس فان امامها مسؤوليه جسيمة دون شك ومن هنا تضادت ردود الاعمال عليها ففي حين استبشرت الصحافة

نونا

کلیوباترا

بین واقعیت برناردشو
ورومانیة شکسپیر



اما المفهوم الشكسيري لبناء الشخصية الدرامية فموقف البطل على العكس منه. حيث يعيش حالة صراع خفية مزدوجة بمعنى ان ارادة البطل التراجيدي عنده تصطدم بارادة داخلية مضادة لها في الاتجاه وان لم تكن تساويها احيانا. وغير مدرك لمصيره (انطونيوس).

اذن نجد ان عملية التمازج المجرد بين نصين يتناولان قصة حدث واحد لا يمكن تحقيقها بسبب اختلاف الجبكات، والاسلوب. واذا ماحدث، فان هذا يعني حدوث تباين واضح يربك العمل المعروض بصورة عامة فما يريده شو في نصه غير ما نظره شكسبير. لذلك تصحح عملية القيام باعداد نص جديد بتوليفة كهده امرا غير مالوف مسرحيا. وليس له مايسوغه من حيث المضمون الفلسفي الذي تعامل به كل منهما على وفق منظور عصره.

قالباء الدرامي الحديد لا يستقيم مع مجريات واع الاتجاهات المتعاقبة، الامر الذي ادى الى اعاقه تنامي الفكرة الاساس. وبالاخص ما آل اليه النص المعد وض بعد اضافة مشاهد من مسرحية كليوباترا ليعبر شو في المأساة من نعمة معايرة لغمة الحوار

العلامة

ولكن ما اثر تلك التوليفة الجديدة في طبيعة العرض المسرحي؟

- لقد عبرت الوقائع التاريخية خلال عملية التجسيد في العرض المسرحي عن منطقية سريان الحدث الدرامي لعدم استقامتها الحقيقية التاريخية فبينما يجد شو يعالج شخصية كليوباترا في مطلع حياتها المتزامن مع فترة عزو يوليوس قيصر لمصر، وهو ما جاء به العرض (الفصل الاول من النص المعد) اما شكسبير فقد تناول مرحلة بضوج كليوباترا السياسي وهي في عنوان شبابها (الفصل الثاني للنص المعد) وهذا يعني ان خارطة النتائج السياسية قد تغيرت، الامر الذي حال دون اتساق النتائج بالبدائيات لعدم تنامي الاحداث بسبب اختلاف الظرف الزمني لوقائع الاحداث وجاءت نتائجها مبهمة عبر منطقية لم تحقق وحدة الاسلوب (قادي الى هبوط التوتر

لم تزل ظاهرة غرام كليوباترا، تجتذب المخرجين المسرحيين على خوض تلك التجربة، باحثين عن كنه رغباتها في اغواء غزاة قومها من الرومان. تشدهم رغبة تجسيد نوع تلك العلاقة المحمومة بينها وبين قائد العزو الروماني «انطونيوس». احد اركان حكومة روما الثلاثية مع اوكتافيوس قيصر. وليبيدوس. في مسرحية شكسبير. انطونيوس وكليوباترا، واستهوت علاقة عشقها التي كادت ان تكون جزءاً من تاريخ مصر القديمة، كتاب الدراما. بدء من رومانسية الكاتب الانكليزي وليد شكسبير وانتهاء بشعر احمد شوقي بالاضافة الى منطقية الكاتب الايرلندي جورج برناردشو. على رسم تلك الرغبات عندها.

كل ذلك استجمعه الفنان سامي عبد الحميد، مقيما تجربته التي مزج فيها بين مذهبين مسرحيين «الواقعي، والرومانسي، فأتخذ من شكسبير عذوبة حواراته، ومن شو صدى تعبيراته عن سحر الشرق القديم، في اعداد النص. احضارا الملكية مصر الفرعونية بتوليفة اعددها ليعتد وثائقه في التاريخ البعيد على مسرح اكاديمية السور الجميلة. ربط تخيلتها مشاهد شعرية مستلة من مسرحية كليوباترا لاحمد شوقي

ان النقطة التي يشترك بها شو مع شكسبير والتي يمكن ان تتعارف عندها وجهتا النظر هي تناولهما موضوعا واحدا ومعالجته دراميا وبالرغم من اختلافهما في الاسلوب والطريقة وهذا لا يكفي ان يوحد بين النصين في نص واحد. فكل منهما منهجه الخاص الذي يتعارض في اغلب الاحيان بين فكريتهما للحدث الرئيس المبني على رؤية كل منهم لطبيعة الحدث، مثلا ففي رسم الشخصية الرئيسية، فالبطل مثلا عند شكسبير لا يعيش في الواقع. بل ينقل وقائع تاريخية على العكس من بناء الشخصية نفسها في مسرح برناردشو. فهو يؤكد على واقعية عصره متسما بهم مدرك لحقائق ذلك الواقع المعاش، المعبر عن وعيه وادراكه لمصيره وذلك مرتبط بفلسفة برناردشو الواقعية.

وافتقرت الى خشونة كتل البناء التي لم يحسب لها حساب لما هو معروف عن الطراز العمراني من حيث الشكل الخارجي لها. فلم يعط تأثيره باكمال الصورة المجسدة للاحداث الدرامية. وظلت سطحية الاشكال من حيث التنفيذ ناعمة الملمس غير معبرة عن خشونة تلك الاشكال ولم تعط الانطباع بالواقعية

الاضاءة المسرحية هي الاخرى لم تسهم على معث الاحداث في الدلالة عن الطرف المكاني والرماني له فلم نحقق تميزا في نوعية الحدث خلال المشاهد المتعاقبة او الدلالة عن تغيير اوقات الاحداث. كما انها لم تعمل على مسح ظلال الممثلين وقطع الديكور المسرحي في جميع الظروف الرمانية والمكانية للاحداث

اما عن الملابس المسرحية (صممت الملابس امتثالاً للطائر) فلقد حققت الملابس حصورا ملموسا في عتد مركز الشخصية من حيث الشكل العام. وقد حققت الدقة التاريخية للطراز

والى هذا الحد من مسرحية كليوباترا - علاقة الى اناجيد البشير ما هو اكثر ايجابية يشير الى جيد من اديمي. وعلى تظافر جهود واعية لعوامل التجسيد الفعّل

الانفعالي عند المتفرج وبخاصة في مشاهد كليوباترا - احمد شوقي) لقد تعامل الفنان سامي عبد الحميد (مخرج المسرحية) بحاسته الفنية تعاملأ امينا في تفسير النص وتجسيده للاحداث التي عبرت عن حقيقة مشاعر شخصية كليوباترا في حنوح عواطفها بمناخات جسدت واقعية شو في واقعية بناء الشخصية الدرامي. محققا وطنية الشعب المصري ضد العزاة بدفاعهم عن وطنهم ضد العزاة الرومانيين بتشكيلات احمالية. وبخاصة المشهد الافتتاحي وحقق تحسيد الممثلين لادوارهم. وعيا مدركا لابعاد الشخصية وقد تميزت الشخصيات الرئيسية بالقدرة على الاداء الجيد ونخص منهم بالذكر الممثل - عبد الكريم جمعه - الذي ادى دور قيصر والذي تميز بمرونة الجسدية والصوتية. ودلل ادأود على مقدرة فنية واعدة كذلك - اسامع عباس - التي قامت بدور كليوباترا والممثل خالد الذي ادى دور ويوتزليد - حسب عتد طاقات فنية جيدة.

اما عناصر الانتاج كالمناظر - الديكور - صممه (بجم عبد حيدر) لم يحسن ايجو - و - لعدم جدية التنفيذ من حيث التفاعس - الممثل - الرسوم التي اعطت مدلولاً لتعبير - لغو عتد

لاستعراضه في صحف المعارضة العسطينية بشكوى حمد ابو مخر وفي الحد منه لشعره في دور عبد الكريم التتعد ررد لمصوح السنين و سهد بي بن بغير واسحور لسميح دريس و بغير الصبحي بغيري بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ بكتاب على عبد الحسني بغير وشوسكو اندو صشر لبس اصارح مرحمة كمل حسن وكذك تحقيق ادبي عن الادب البرازيلي من اعداد رنا ادريس.

وفي العدد قصائد لعبد العزيز المقالح وخسن فتح سال وعبد كريم الباعد وباسر اباسري ومحمد القوي وقصص من مصطفى ربات وحليل فاضل وحنون مجيد وسالم الهنداوي.



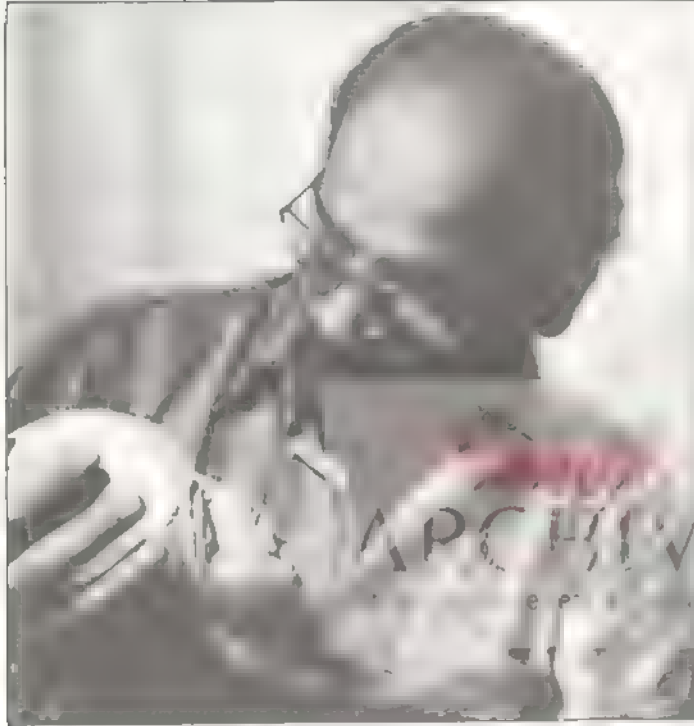
بشر عيسى البشري

مجلة الآداب عدد جديد

صدر العدد الجديد من مجلة الآداب وقد ضم العديد من لاسحات والقصائد والقصص القصيرة ومن لاسحات التي احنواها العدد بين سقدو ستر افسطليبي الراش لموسف اليوسف والظاهرة

عبد الرحيم الوكيل

النحت
واشكالات
الخطاب الفني



الميزة تجعله احد اكبر التجريبيين العراقيين في النحت العراقي بعد تجارب جواد سليم ومثل هذا النسق الصعب، يتجذر عنده، بفعل وعيه للمعضلات التي تواحه هذا الفن، وعلى وجه التحديد تخلص الكتلة من زوائدها الفلسجية، وتقديمها بصورة مستقلة، وحررة التعبير. بهذا المعنى كتب الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا، متحدثا عن فن عبد الرحيم الوكيل

- من يعرف اعمال الفنان عبد الرحيم الوكيل سيلاحظ، عند الوهلة الاولى تغيرا جذريا في نحته من الاستدارات الانسيابية والسطوح الماعمة الى

اهم مايلفت النظر في منحوتات عبد الرحيم الوكيل، انها واضحة وشديدة الاختزال، بل لهذا السبب لاسواء تبدو تحريديه لكن حقيقة الامر من وجهة نظر نقدية تحليلية ان الفنان الوكيل يعيدنا الى وضع معادلة دقيقة بين (المعنى) و (الشكل) لتحقيق غايات النحت المعاصر فهو يستقضي دراسة الكتلة النحتية والفضاء والعلاقات الداخلية والتعبير عنها بروحية النحت وتقنياته الاكثر ايجازا ورمزا فهو لا يفرط في الايضاح، كي يسقط في الخطاب المباشر، بل على العكس يحاول دائما التعبير عن اعقد الموضوعات المعاصرة والانسانية الازلية بلغة السهل الممتنع، ومثل هذه



الذاكرة الموشومة

تأليف عبد الكبير الخطيبي

«الثرثرة بلد اسسه حرية بالانتباه وله، ولأريب، ان يحفر فيها الحواب الأكثر تناسبا مع حجم حريق الروحانية و الحسدية وصيرورتها، وان كنت رأت أن الاختسوت الأولى هي الأجدر هنا الاحداث، بحسب الفعل الوجودي، لأنها أكثر امتاعا، مادامنا اراء عملية تذكّر طوفان سنوات، وايام، وليال، وسموس عليه، قبل ذلك كله، ان يعرينا بأسلوبية رشيقة، قابلية جديدة على نقل المعنى والانتقاص من هبة اللغة بمنحها هبة داتية جديدة خاصة به، اسلوبية غير مُقلدة، مفعمة بنفسها فرحة بها، ولاتسطو، جهارا او خلسة، على احد

ماالذي فعله عبد الكبير، كيف اختار، اي جواب وجده صحيحا، لقد حاول صاحب الذاكرة الموشومة، كما اظن، ان يمارس اللعب على حبلين معا الاحداث والافكار، الحياة والفلسفة، الفعل والكلام، الوجد والثرثرة، رغم انه قد ذكر في بدء كتابه انه مع الاختيارات الثابتة في تساؤلنا الافكار، الفلسفة، الكلام، وربما الثثرة يقول كيف حددت مجال هذه السيرة الذاتية»

لقد طلّقت النادرة والخبر وسلطت نظري على المواضيع (الفلسفية) المحببة لدي الهوية

مغربي، صحراوي، قراني، سكه هو لحدب عبد الكبير الخطيبي، ولكي تكتمل الصورة - ويكون لكلامنا معنى درامي أكثر إثارة ولقاء - نصعد بها وجهها الآخر انه باريبي، بربوبي، مستشفي، لنفسي اكتمل اذن الخليط الذي هو شيب، بـ ثرة الموشومة) ان يغربله ويجانسه كي يعرر نفسه ويجانسه

تلك هي صورة قانطة نعم، لان الخطيبي ممثل بصراخ الصحراء العربية وفوضويتها، وباسي المدن المغربية الداخلي، وممتلئ، قبل ذلك، بجبروت القرآن الذي سيطر عليه منذ الطفولة، واستمر في اقتناصه، كلما حانت الفرصة وان امتد الزمن وتشعب وتمادى في غيّه.

على الخطيبي ان يُفصح عن نفسه يُعرِّفها انه امام ذكريات، سبل ذكريات، ولكي يكون ممكنا الالتفات اليه ينبغي ان تتم عملية الإفصاح بشجاعة، وجراحة، فحديث المتناقضين في اختيار الكلمات والمدجّجين لايعرينا بشيء.

ثم كيف يختار للإفصاح عن السبل الاحداث ام الافكار، الحياة ام الفلسفة، الفعل ام الكلام، الوجد



مؤسسة
الكتاب
والفكر

الذاكرة الموشومة

عبد الكبير الخطيبي

البلد. ومن بعد أراد، مستميتاً، احتلال افكار ابن
البلد. لو قد الله ذلك يحاول ان يعيد لقلبه ايقاع
الحفاد مع الانثى التي تعرف اليها جسداً في هيئاته
معها وحبيبته اربعة محبولة ترمي التقاليد عن
كنهه ويسافر في المجهول، وانثى لاوجود لها وهو
بعد ذلك، وقبله كاتب يريد ان يجري الكشف عن
الاشياء وايصالها، ويريد ان يحقق لغريته
معنى هو اصعب من الصعوبة نفسها: الابداع.

حسبنا اننا اشربا هنا الى بعض ملامح من رحلة
الموشوم اما التفاصيل، فلا يمكن اقتناصها ابداً، الا
بنشر الكتاب جميعاً، لان اهم ما في هذه التجربة
الانسانية هو ليس طرافتها، ولا رغوتها، ولا
امجادها، كما دلتنا، على ذلك، تجارب انسانية اخرى
قرانا لها سيول ذكرياتها واستمتعنا بها، انما اهم
ما فيها هو تكوينها اللعوي الذي يتشع، في احيان
كثيرة، بوشاح الشعر، شجاعته التي لاتعادرها - في
احيان كثيرة، بوشاح الشعر، شجاعته التي
لاتعادرها - هل السبب عائد الى اللغة الفرنسية
التي كتب بها عبد الكبير - ومن عبثيتها وحوارها
الانساني المرمز.

والغريبة في الكبتونة والصحراء، الصورة الكاذبة
عن الاصل، الجرح القديري بين الشرق والغرب وفي
مقدمة المشهد (التاريخي)، قضية السيطرة
والاستعمار وفك الاستعمال التي عشت، عن كتب،
بعض احداثها الدامية اي باختصار، كيف يصبح
الانسان خصياً ذليلاً من خصيان التاريخ.

واذا كان الكاتب الموشوم كما يصف ولدت يوم
العبد الكبير طقس عريق يتي به اسمي وتحضرني
احياناً صورة ابراهيم يذبح ابنه لامناص لي لبس
بي هوس الذبح نشيداً، لكن في الاصل كان مني
الاسم جرحاً ومن انين المخاض حتى ارادتي، ماتزال
الطفولة تبهر زمني، فكان الكتابة إذ تنجيني تعيد
صدمة المطلق عند انعطاف انشطار خفي، اذا كان،
هكذا، قريباً من الذبح منذ التسمية فان حياته كانت
عبارة عن رحلة طويلة، والذبح فيها بطيء، بطيء
جداً، ولاشفاء منه وبدلاً من اسماعيل (ع) الذي
اقترب من الذبح لسبب الهي، فان ذبح عبد الكبير
كان عنثياً، لاعمى له الم يطوق بنسب سؤاليه
الموجع الذي يلخص حياته برمته ماذا عساه يقول
هذا الاديب المغربي، وقد انقطع عن حضوره في
تيهه وطيشه على تراب سوف يبلعه.

هو ابن الفقر، ابن تلك المدن المغربية التي جريت
عناء المستعمر، والتي دفعت بسببها الى مسعمر
مرة اخرى بعد ان تخلصت هي من وطائته اذن، ففي
باريس، وقبل ذلك في المدارس الفرنسية التي انشئت
في المغرب، كان الموشوم يجرب الحياة والفجر
يجرب الطفولة واليتم، ويجرب، من بعد الصبا
والجنس، ومن ثم، الشباب والافكار، وبعد ذلك
الرجولة والمنفى الطوعي الغامض.

وفي كل هذه المحطات والتجارب كان عبد الكبير
يتشكل ويتألف، تماماً، مثلما الطفل في رحم امه له
موعد مع الشهور التسعة بظلامها واسطوريتها،
كان لهذا الموشوم موعدة مع مدن اوربا باريس،
استكهولم، لندن، برلين، وغيرها، وهو يحاول ان
يجسد، عبر العذاب الذاتي والمجاهدة الخاصة، سر
منفى الانسان العربي الصحراوي القرأني، ويعيد
له الالفه التي مزقها اليتيم والمستعمر باشكاله
المعددة حين احتل البلد، وحين احتل لغة اهل

حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي

تأليف عبد الكريم برشيد

ورغم ان حصول عبد الكريم برشيد على جائزة افضل نص مسرحي في المهرجان يعني ضمن مايعني. توكيدا لنجاح الاحتفالية التي يمثل برشيد واحدا من رموزها التأسيسية التي تمتد في اكثر من قطر عربي. نجد اصواتا عديدة - بعضها فني والاخر نقدي - اشارت الى «مخاطر» الاحتفالية على المسرح لانه يحط بمهية المسرح الاساسية، اعني الدراما بحد ذاتها. عني شائش يقول في مقابلة نشرتها جريدة الجمهورية «كانون اول ١٩٨٥» المطلوب

طرح الاحتفالية نفسها اسلوبا مسرحيا متميزا، بشكل مكثف. في مهرجان بغداد المسرحي الاول (تشرين اول ١٩٨٥) رغم ان الدعوة للاحتفالية والتبشير بها، بل والعمل بها، بدأت، منذ سنين ففي المهرجان كان للاحتفالية حضورها من خلال مسرحية (الدجال والقصبة) تأليف عبد الكريم برشيد ومسرحية (الف حذاء وحذاء مر سوق عكاظ) تأليف ه. وليد سيف



خصوصا وان الاحتفالية بخاصة مضت على ولادتها فترة ليست بالقصيرة.

يقول عبد الكريم في مقدمة كتابه لقد قيل ان كل الاهتمام في المسرح الاحتفالي انما يصب على التنظيم، وان هذا التنظيم اما يأتي على حساب الابداع، هذا ادعاء من دون شك، فالتنظيم في المسرح الاحتفالي ابداع، لانه يزاوج بين الفكر والفن ويربط المعرفي بهو جمالي، كما ان المسرحيات تحتل نظيراتها داخلها تحملها في الحوار وفي البناء وفي التصور ان ايجاد تراكم في النصوص المسرحية شيء مهم بلا شك ولكن هذا التراكم يبقى بلا معنى وذلك في غياب علم للكتابة المسرحية ان الخزانة العربية ممتلئة بالنصوص، وهي نصوص يشبه بعضها بعضا وتكرر نفسها، لهذا، ان بعيد طرح الاسئلة القديمة / الجديدة كيف نكتب - ونحن / الان / هنا - نصا مسرحيا يتجدد بتجدد - النحن - الان - هنا - فالادعاء مطالب ان يواكبه تنظيم والا نحول مثابة المسرحية الى حرفة تصنع شيئا او ساءا ومع سبوح معروف هذا النموذج يتمثل مسجود - في النص الغربي، هذا النص الذي نعيد

تجديده بطرق اخرى

لعلنا ان نريد، هنا، ان يحدد هوية الاحتفالية مسرحيا ويحدده قبل ذلك، معزى كتابه الذي يحوي على خمسة فصول ناقش اولها المسرح العربي بين الحضور والغياب وتابعتها مصادر التأسيس وهي المصدر الثاني، والفرعوني، والصوفي، والتاريخي، وثالثها التأسيس للمسرح والبحث عن شكل له وقدم احدها بنموذج احتفالية عوانه (اس الرومي في مدن الصفيح) ، انه سينير تساؤلا مهما يرسم تلك الهوية وملامحها، ويحاول الاجابة عنه في صفحات الكتاب كلها والتساؤل عن شخصية المسرح العربي التي لا تتحقق - برأيه - الا عن طريق الاحتفالية يقول عبد الكريم يتساءل الان ما الذي ينقص المسرح العربي حتى يحقق هويته ويكون له كتابه، اما نكتب كما يكتبون، وبخرج كما يخرجون ونمثل كما يمثلون فماذا ينقصنا غير هذا، نعرف ان المسرح الغربي قد تأسس في ظل نص نظري هو كتاب (فن الشعر)

في المسرح العربي هو العودة الى التجربة الدرامية حتى يصبح المسرح مسرحا، لان الاحتفالية وحدها ليست هي المسرح، اذن في الدعوة السائدة الان بين الشباب العربي لخلق مظاهر الاحتفالية وهذا الترويج الكبير لفكرتها خطر كبير على المسرح نحن نعرف الاحتفالية منذ الجاهلية ونعرف اوربا الاحتفالية منذ عصور قديمة، لكن المسرح كتجربة درامية لم يشأ الا في اوربا، وقد نقلت اليها في سبعينات القرن الماضي على سبيل الترجمة نادر الامر، ثم الانبساط فالتأليف، حتى يصبح واصبح لدينا مسرحيات ولا سيما في التاريخ المعاصر توازي ما عند اوربا من الجودة بالضغط وهكذا ينبغي ان نرسخ قواعد واصول التجربة الدرامية قبل كل شيء وهذا لا يتم بالاحتفالية وحدها، لان الاخير تعبير فني موجود بشكل فطري وطبيعي عند الانسان والمسرح يستفيد منها ولكن لا يمكن للاحتفالية ان تلعب المسرح ولا يمكن للمسرح ان يلغي الاحتفالية، فهما شقيقتان متعاصران ومتالفان حتى وان تضادا

ويؤكد الكاتب المسرحي الفريد فرج هذا الرأي، في مقابلة نشرتها مجلة (حراس الزمان) في العدد الثاني (1986): انا اشفق من هذه الاحتفالية على القيم الدرامية ان ما شهدنا من احتفالية كان متصفا بضعف الدراما ان يقف السمع في مسرح المسرحية الاحتفالية التي شاهدنا انها فسيفساء رقم انها صور حية ولحظات حيه من التراث وكل واحدة في حد ذاتها جميلة ومثيرة ولكنها لا تشكل وحدة متكاملة داخل النص اي ان المسرحية لا تتطور من خلالها وانما تستطيل وتمتد هي لحظات لم افهم المراد منها بالضغط وما العلاقة بينها فلو ان هذه القصص كانت مرتبة، في تطور متصاعد دراميا او لو كانت متعارضة متلافية متناثرة منسجمة اي ان بينها علاقة ديداميكية وحركة ديداميكية تربطها سواء بالانسجام او بالفاضل لوصلت الى النهاية في ذروة مسرحية

وياتي كتاب برشيد (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) ليحجب عن هذه الاصوات وعن غيرها التي لا بد وان واجهته شكل او باخر

فالابداع تركيب من خلال اجزاء الواقع وملحقاته لواقع مغاير. فمن غير المعقول ان نكون مؤمنين بعطب الواقع ثم نعمل على استنساخ هذا العطب وعلى تكراره من جديد. كل ذلك بدعوى الواقع والواقعية.

ويقول ص ١٧٥ كلاما اشد خطورة: ان الاحتفالية فلسفة قبل كل شيء. وعندما نقول فلسفة، فاننا بالتأكيد لا نقصد المعنى المدرسي للكلمة. انها فلسفة، كونها بالاساس مجموعة من التصورات للوضع الانساني. وهي تصورات قائمة على اساس المحسوس وليس على اساس المجردات الذهنية انها ليست مقولات مجردة، تم خلقها وتركيبها في الانابيب الذهنية، ولكنها افكار تكونت وتشكلت من خلال المعاناة الميدانية.

هذا عن التنظير... فماذا عن الانجاز؟

في مهرجان بغداد المسرحي الاول، فوجئت، انا المحتفي بالاحتفالية من خلال بيانها الاخير الرائع سبكا واثارة وجراة. بمشاهدة نص مسرحي احتفالي هو (الدجال والقيامة) كتبه عبد الكريم برشيد. لاخلو من لحظات تميز في الطرح، ولكنه، بتكوينه العام، كان يخفي - وارجو ان لا اكون مغاليا - اساءة للاحتفاليين انفسهم، ضمن الافكار الكبيرة والمتشعبة التي اعلنوها ويريدون تقديم ماهيتهم من خلالها، ولا اقول انه كان يخفي اساءة للمسرح وللتراث، فالاساءة الاولى اهم، من نظر الاحتفاليين في الاقل. وبعيدا عن الاسباب والمسببات التي يشارك مخرج المسرحية فيها، الا ان الحال كانت لاتسر.

في احتفالية اخرى - وهذا استطراد مفيد - كانت الماساة اسهل تشخيصا، ففي (الف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) كنا على موعد مع جمع لاحداث تراثية متباينة اشد التباين موضوعا وتاريخا وزمنا ومكانا، لم يكلف «مؤلفها» نفسه عناء ان يجمعها بخيط واحد ولو كان عنكبوتيا! وكانت النتيجة اننا سمعنا كلاما اعلاميا براقا، وشاهدنا، من ثم، اسماء «لامعة» كالطيب الصديقي ونضال الاشقر، تقع في دائرة شديدة الضيق.

تري: اين يكمن الخلل في الاحتفالية ام في المحتفلين؟

لأرسطو، هذا الكتاب قد تجدد عبر الاجتهادات والابحاث والتغيرات المجتمعية والسياسية والفكرية. انه كتاب واحد، ولكن قراءاته تعددت واختلفت خلال الازمنة والامكنة، وقد انتهت اوربا حديثا الى البحث عن مسرح لا ارسطي، وهو مسرح مغاير ومتميز ولكنه مع ذلك لايمكن ان يخرج عن اطار مارسه ارسطو في كتابه، هذا الكتاب الذي هو انجيل المسرح الغربي، ذلك على امتداد تاريخه الطويل اما على المستوى العربي، فاننا لانملك غير الممارسة. وهي ممارسة عشوائية ليس لديها مرجع نظري او اجمالي، من هنا، جاء طموح هذا الكتاب في البحث والكشف عن الاسس النظرية التي حاولت الاحتفالية اقامتها للمسرح العربي، وهي اسس مستخرجة من طبيعة الانسان العربي - النفسية والذهنية - ومن تاريخه وجغرافيته وحضارته.

ان مشكلة الاحتفالية، برأيي، هي مشكلة الاختلاف الواضح مابين التنظير والفعل. التنظير واع، ومتقدم، شجاع، ومتماسك. والفعل كما شاهدناه في المسرحيات - مسرحيات مهرجان بغداد فيالاقل - محدود واين يكمن التناقض: السبب؟ انه يكمن - وارجو ان لا اكون مخطئا - في مستوى التنظير المتفوق على امكانيات الفعل جملة وتفصيلا. وذلك يذكرني بشعراء والادباء ليكتفون عن قصائدهم واعمالهم حديثا شيئا ولكنه - ان اردنا الحقيقة - مليء بالافتعال. يقول لك الشاعر ان قصيدته تفتح دروب الابداع وتطلق المجاهيل وترسم ملامح الخلاص! الى اخر ذلك من الكلمات اللطانة، لكنك حين تقرأ القصيدة، تكتشف، كم احدث هذا الدعي حرثا في ارض الكذب!

يقول برشيد: ان المسرحي في المنظور الاحتفالي هو ذلك الرجل الذي يشتغل بمكانيكا الحياة، اي انه عالم وخبير - ليس بصورة الحياة كما تظهر من الخارج - ولكن بكل اجزائها الداخلية، وهي الاجزاء التي تعطي بوجودها وعلاقاتها الحركة والحياة. وان الميكانيك - كما نعلم - قائمة على اساسين: التفكيك والتركيب. وان اي تركيب جديد لايمكن ان يكون الا وفق هياة جديدة، وذلك لانه من غير المعقول ان نعيد تركيبا خاصا مع علمنا بانه سبب العطب ومنه جاء الخلل.

بين الأدب والموسيقى

تأليف أسعد محمد علي

عن ولید مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا، و (رامة والتنين) لا دوار الخراط متناولاً في الأولى بناءها الموسيقي، وفي الثانية والرابعة الاثر الموسيقي فيهما، وكان للرواية الثالثة التي كتبها جبرا حديث عن التنويعات الموسيقية التي تلمسها الكاتب.. قلنا في البدء: ان تقديمنا يبدو غير مشجع، ولكننا لم نكمل العبارة التي يمكن حسبنا ناقصة بعض النقص مع مؤلف مثل أسعد محمد علي الذي لم يأت الى الرواية موسيقياً خالصاً، بل كان، مع هذا الموسيقي روائياً نشر العديد من القصص في صحفنا ومجلاتنا الثقافية، فالمؤلف اذن لم يكن منطلقاً من الخارج الى الداخل، اي لم يكن منطلقاً من مجموعة العلوم والمعارف التي ذكرنا او من الموسيقي نفسها الى الرواية، بل جاء بعده من داخل الرواية قريبة منها بعض الشيء، اعني القصة.

ورغم ذلك انحاز الى الموسيقي، ولم يكن دليله القصص والروائي أساسياً، عنده، بقدر دليله الموسيقي.

ان أهم انجاز حققه (بين الأدب والموسيقى) هو شرف المحاولة: المحاولة الريادية: فاول مرة تتعرف مكتبتنا العربية الى من يقوم الرواية بالموسيقى ويحلل مفاصلها او في الاقل خطوطها العامة بإشارة المايسترو.

وهذا بالطبع فضل للكتاب ينبغي الاعتراف به. وان تشخيص هذه العلاقة بخاصة يحتاج الى جراحة خاصة لربط الشكلين (الروائي والموسيقي) لم تكن تنقص الكاتب مع تحفظنا على بعض نتائجها.

واذا ما اعددنا اطلاق المؤلف من خلال دراسته هذه، للمثقف بصدد خلفية الاخير الموسيقية وتوجيهه باتجاه ترصينها والاستزادة من اشاراتها الغنية... اقول اذا ما اعددنا ذلك منجزاً اضافياً للكتاب، فان القارئ الاعتيادي ارتطم بحاجز صعوبة الرموز الموسيقية «النخبوية» المطروحة في الدراسة والتي كان بإمكان أسعد محمد علي ان يذللها لو اراد.

ان كثيراً من النقد الذي طالعنا ويطالعنا في مصادره الثقافية المتعددة يناقش ويحلل، يستنبط ويستنتج الاعمال الادبية باختلاف اجناسها من خلال معارف وعلوم هي من خارج الاجناس الادبية سواء اكان الجنس الادبي المقصود هو الشعر او القصة او الرواية..

واذا ما أخذنا الرواية مثلاً، فإننا سنتذكر بسهولة كيف ان معظم نقادنا ناقشوها من زاوية علم الاجتماع او الاقتصاد او النفس او من خلال المعارف السياسية المحضة، ناسين - او متناسين - ان الرواية - شأنها شأن اي نوع ادبي - لا يستقيم امر مناقشتها، ومن ثم تحليلها وتاويلها، الا من خلال قوانين الرواية نفسها أولاً واخيراً.

ومع ان لهذه الاسلوبية في تناولها، التي ذكرناها في البدء، فائدة، الا انها فائدة، في واقع الامر، محدودة. اما اذا كان الناقد متمسكاً بحرفية علومه ومعارفه تلك بشكل تام، فانه سيدبر دفة النقد صوب شواطئ مملوءة بالحافات المسننة والصخور الخطرة بدلاً من ان ينطلق بها تجاه الشواطئ الامينة التي لا توجد الا في الرواية ذاتها: اسلوبها، وحرفيتها وصنعتها، لا في حارجها: اعني المعارف والعلوم.

وقد يبدو هذا التقديم غير مشجع مع كتاب مثل (بين الأدب والموسيقى) الصادر حديثاً ضمن سلسلة الكتب الشهرية المتميزة التي اضطلعت بتقديمها دار «افاق عربية» بتأليف الاستاذ أسعد محمد علي العازف في الفرقة السمفونية الوطنية، والذي قدم لنا في كتابه هذا زاوية جديدة في استقراء الرواية هي زاوية الموسيقي.

وقد انطلق المؤلف في هذا الاختيار من ايمانه بوجود علاقة وطيدة بين الرواية والموسيقى في اكثر من منحنى يتصل بالبناء والمضمون، ولكي يبرز ملامح وصفات هذه العلاقة تمثل، بشكل رئيس، باربع روايات، هي (لعبة الكريات الزجاجية) لهرمان هسه، و (المزيفون) لاندرية جيد، و (البحث

بيكور وأشجار المدينة

بدر شاكر السياب

أشجارها دائرة الخضره
كأنتها أعمدة من رخام
لامرئ يعرفها ولد صفره
وثقلها لدينام
يطلع من أقدامه فجره .

١٩٦٦ - ١٩٦٤

لكي في بيكور
للصيف ألواف كما لتأو
وتغرب الشمس كأن السماء
حققت بيض الماء
أزهار الكرى غدا الطيور .

ARCHIVE

<http://archive.ghazalunit.com>

يجرم من قلبي فيسفرقن منه النور
وتغرب الشمس وهذا الماء
أطرب في بيكور ...
أطرب ظنًا ، فنت صمتًا - ماء
ضاف على بيكور .



والصنوبر الذي يحيط
دائرة الخضره
أدركها جوف من جوف الخضره
ذات الدنبي فيها صفيح القطار
لقد قتل بعن اليفر
وجها على الخضره كفتل على صخره

القصيدة نشرت في ديوان شمسيل أبتة الجليلي ونشر هنا بخط الشاعر

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhi.com>

معلد على كل دقة
أغنية
تخرج لها بركات من عبوة
حكمة
يا معبراً للروح يا منظره
في لحظه، في لحظة، في لحظة
جميع بين الحروف
والليل في جيكور
تهس فيه النجوم
أنغامها، تولد فيه الزهور
وتتفوق الدجاجة
في أعين الأطفال، في عالم للنوم - تترت غيوم
بالرب مبيهاً بنور القمر
تلاها أنت نفسك،
فترق من الزهرة ...

الجمعة ٦٣/٤/٢٢